DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS











DIE

KUNST UNSERER ZEIT



DIE

KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK

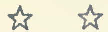
DES

MODERNEN KUNSTLEBENS



MÜNCHEN

FRANZ HANFSTAENGL





G. FRANZSCHE H. B. HOF-BUCHDRUCKEREI (G. EMIL MAYER), MÜNCHEN

INHALTS-ANGABE

1905. II. HALBBAND

Literarischer Teil

Vollbilder

Textbilder



Franz von Defregger in seinem Atelier

FRANZ VON DEFREGGER

ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE

30. APRIL 1905

Wer mit einigermassen gutem Gedächtnis sich an unser Kunstleben in den siebziger und achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts erinnert, der wird sich vielleicht manchmal mit Staunen fragen, wo alle die vielen Genremaler geblieben sind, die damals, mittelbar oder unmittelbar aus der Pilotyschule hervorgegangen, die Welt in Entzücken versetzten. Es sind für das Publikum wie für den Kunstmarkt nur recht wenige in Geltung geblieben, eine grosse Zahl ist nahezu verschollen. Jene aber, die sich auch heute noch des alten Ruhmes erfreuen, sind just die,

*) Es sei das Defregger-Heft K. u. Zt. VI. Jahrgang Lfg. 7 in Erinnerung gebracht.

welche jene Blütezeit der deutschen und speziell der Münchener Genremalerei inauguriert haben. Von den Nachempfindern, die, vom Erfolge ihrer Vorbilder verlockt, den beliebt gewordenen Kunstzweig als Brotberuf ergriffen, sich nun die Köpfe zerbrachen nach anekdotischen Sujets und Bauernidyllen à la Defregger, feuchtfröhliche Mönche wie Grützner, Buschklepper und Landsknechte wie Wilhelm Diez ausklügelten — von ihnen ist wenig mehr übrig. Es waren recht geschickte Hände darunter — aber das macht's eben nicht aus! Wenn die Genremalerei nichts anderes wäre als ein Brotberuf, den man nach Absolvierung einiger Natur- und Malklassen mit dem entsprechenden Talentchen lernen könnte wie Jurisprudenz oder Philologie, dann stünde es freilich schlimm um sie, dann hätten die recht, welche heute über die Achsel auf sie herabsehen und sie neben der „rein künstlerischen" Malerei geringschätzig als ein Handwerk anschauen. Sie haben aber nicht recht. Der echte Genremaler wird auch geboren, nicht erzogen, es gehören ganz bestimmte und durchaus nicht häufige Eigenschaften dazu, eine ganz besondere Begabung, zu beobachten, zu erfinden, zu charakterisieren und zu komponieren, lauter tiefer gehende menschliche Eigenschaften, die nicht beliebig erworben werden können. So haben sich nun auch hier die echten Talente bewährt und behauptet, die unechten, welche ausserdem auch noch den ganzen Zweig der Malerei nach Kräften diskreditiert und geschädigt haben, sind untergegangen. Nur einen kleinen Teil erhält noch das Interesse des Marktes und die Urteilslosigkeit einer gewissen Klasse von Käufern. Wie überall in dem heissen Existenzkampf der Künstler erweist sich auch da die Tatsache als fundamentales, ehernes Gesetz, dass der, der sich anders gibt, als er ist, selber sein höchstes Künstlerrecht preisgibt. Im künstlerischen Schaffen gibt es keinen beliebig spielenden freien Willen: der Echte muss! Seine Farben- und Formensprache, die Stoffwahl und die Technik — alles dies folgt zwingendem, innerem Drange oder es ist keinen Pfifferling wert. Man wählt nicht Landschaft, Genre oder Historie zum Beruf, wie der angehende Rechtsbeflissene sich je nach den Aussichten für Gericht, Verwaltung oder Anwaltstand entscheidet. Von den ehrlichen Künstlern wird der eine seine ausschliessliche Freude an den Wundern der Natur, der andere an der liebenswürdigen Schilderung von Menschlichkeiten haben, einen dritten reizen die Probleme des Lichts und der Farbe an sich, unabhängig vom Stoff. — Recht hat ein jeder von ihnen, wenn er etwas mit persönlichem Ausdruck zu gestalten weiss!

In der vordersten Reihe — nein, doch wohl an der Spitze jener Genremaler, die nun im dritten und vierten Jahrzehnt schon ihren Platz behaupten, steht Franz von Defregger, und viele der ungezählten Freunde seiner nie gealterten Kunst werden es nur mit Erstaunen gehört haben, dass dieser Mann schon siebzig Jahre alt werden soll. Er ist vielleicht der populärste deutsche Maler, ist es heute noch und war es vor dreissig Jahren. Er hat sich nicht mit der Zeit verändert und ist doch nicht hinter ihr zurückgeblieben. Er hat immer geschaffen, wie er gemusst hat, sich goldecht gegeben, wie er war, stark, schlicht, treu. Ganz gewiss gibt es keinen zweiten Maler, dessen Kunst so unmittelbar in gesundem Volkstum wurzelt — was Wunder dann, wenn er der volkstümlichste von allen blieb! Die gütevolle Liebenswürdigkeit seiner Natur, die ihm alle Menschen zu Freunden macht, verklärt natürlich auch seine Werke, die, frei von Süsslichkeit,



Franz von Defregger. Die Haserln

ebenfalls so herzgewinnend liebenswürdig sind. Wenn andere lächelnde rosige junge Mädchengesichter malen, wie leicht wird das Ganze so widerlich, dass ein Mensch von Geschmack verärgert dem Bilde seinen Rücken wendet! Vor Defreggers Tiroler Mädels hat noch keinen verwandte Empfindung angewandelt, auch wenn sie noch so lenzfrisch und lustig lachen! Denn diese Heiterkeit und Anmut sind der Abglanz einer sonnig klaren Künstlerseele und sind nie gemacht, sondern wahr. Die erste und höchste Signatur von Defreggers Kunst ist eben die Wahrheit! Nicht im Sinne des „konsequenten Naturalismus"! Defregger hat sich ebensowenig jemals verpflichtet gefühlt, jede Traurigkeit, Schmutzigkeit und Hässlichkeit des Alltags abzuschreiben, als er sein Bemühen darein setzte, jede feinste Abschattung des Lichtes, jedes zarteste Spiel der Farbe wiederzugeben. In seiner Malweise herrschen noch gerne die schweren braunen Schatten der Pilotyschule, herrscht noch ihre Abneigung gegen die höchste Helligkeit, fehlt, ihren Traditionen entsprechend, vielfach jenes feine, die Körper umspielende, Härten ausgleichende, Harmonie ermittelnde Medium der Luft, das sich die neuere Malerei gewonnen hat. Aber das ändert nichts an seiner künstlerischen Wahrhaftigkeit! Gerade weil er wahr ist, begnügt er sich mit den malerischen Mitteln, die ihm von Anfang an vertraut sind und dem Ausdruck seines Empfindens entsprechen, die, einfach, schlicht und herb, wie er selbst in seiner kernhaften Tiroler Bauernnatur, vorzüglich geeignet sind, sein Heimatvolk so zu kennzeichnen, wie er es liebt und sieht. Dabei fehlen ihm wahrhaftig auch die rein malerischen Qualitäten nicht und er hat Bilder, namentlich Charakterköpfe, genug gemalt, die neben dem Höchsten, was wir in Deutschland in dieser Richtung haben, neben Leibl, in Ehren bestehen können. Defreggers seltene Wahrhaftigkeit zeigt sich zunächst in der Abwesenheit jeder Pose und jeder Phrase auf seinen Bildern. Man muss sie neben die schlechte Nachempfindung setzen, um zu erkennen, wie rein und unverzerrt in ihnen das echte Leben sich spiegelt. Das Recht, sich aus diesem echten Leben das Freundliche und Sympathische als Stoff auszuwählen, muss man dem Künstler freilich lassen. Wer dies für sich in Anspruch nimmt, ist nicht mehr und nicht weniger wahr als der „Verist", der sein Werk zum Spiegel des menschlichen Elends macht und in Spitälern, an Totenbetten und in Bettlerhütten die Vorwürfe sucht, durch deren Behandlung er künstlerisch wirken will. Es kommt in beiden

Fällen wieder nur darauf an, dass jeder wirklich dem Ausdruck leiht, was er sieht, er glaubt, er will!

Auf Defreggers Bildern aus dem Volksleben herrscht oft, ja fast immer, eine stille heitere Sonntagsstimmung — die Grundstimmung seiner Natur. Und das engere Gebiet seiner Stoffwelt entspricht dem. Tragisches hat ihn nur selten zum Werke begeistert, Peinliches nie. Sein Tiroler Volk ist reich an Typen, wie sie das verzweifelt harte Leben in einem Lande schafft, das sich den Ertrag des Bodens nur in mühseliger Arbeit entreissen lässt. Solcher Typen finden wir auch auf seinen Bildern die Menge. Aber meist in Ruhe und Fröhlichkeit, nicht in der mitleiderweckenden Not und Qual jener Arbeit. Jeder Kenner des Volkes weiss, dass ein so unverfälschter Sohn dieses Volkes auch so empfinden muss! In aller Volkskunst ist Feiertägliches, das Selbstverständliche seiner Wochentagsplagen schreit das Volk nicht gerne in die Welt hinaus; vielleicht hängt das mit einer Art verfeinerten Schamgefühls zusammen, das auch bei den Derbsten oft sehr empfindsam entwickelt ist. Und das Volk konzentriert auch alle seine Bedürfnisse nach Schönheit, all sein Streben nach ihr auf den Feierabend, den Feiertag. Keine Arbeit, die ihm am Werktag zu gering ist, kein Lumpen, der ihm als Werktagstracht zu schlicht scheint, wenn er seinen Zweck erfüllt! Aber an Feiertagen will es Schönheit und Freude in seiner Art — saure Wochen, frohe Feste! Da entwickelt es jene gediegene Pracht der Trachten, vor denen wir Kulturmenschen in unseren Schwalbenschwänzen und Seidenroben uns schämen müssen, da zieht es jene Gewänder an, die in so unglaublichem Grade Stil haben, Ausdruck seines Charakters sind! Die Tiroler Trachten, die uns Defregger malt, haben diese schöne Eigenart noch kräftiger als andere aufgeprägt. Man nehme nur die Etschtaler Tracht an, deren lachendes Rot-Grün-Weiss von der Heiterkeit südlichen Sonnenscheins redet, deren knapper kleidsamer Zuschnitt sich nur bei einem Volke ausbilden konnte, das gewohnt ist, steile Bergwege zu gehen! Oder die ernsteren Pustertaler und Oberinntaler Volkstrachten und wieder andere vom Brenner, deren uralter Zuschnitt verrät, wie wenig in diese Winkel das Treiben der modernen Welt noch Eingang gefunden, die lustigeren, man möchte sagen leichtherziger aussehenden Trachten vom Unterinntal und anderen Grenzgebieten nach Bayern zu! Auf Defreggers Bildern können wir alle diese charakter- und stilvollen Bauerngewänder sehen und immer stecken die Menschen darin, die dazu gehören und immer ist alles um diese herum wahr und wirklich, wie das, was sie treiben. Wie himmelweit verschieden sind diese Gestalten von der Modellmaskerade, die uns so viele andere Bauernmaler vorsetzen, und wie merkwürdig ist es im Grunde, dass es, so viele sich bemühen, so wenigen glückt, das zu erreichen, was einem Defregger immer mühelos gelingt! Auch andere studieren das Volk, leben die Sommer über in seiner Mitte und malen Dutzende von Studien dabei — aber das Volk studieren heisst eben noch nicht mit dem Volke empfinden! Was dem einen geschenkt ist, kann der andere nicht im Schweisse seines Angesichtes erwerben; vor allem nicht jene sonntäglich freundliche Weise, von der oben die Rede war. Gerade diejenigen, die am Bauern nur Derbheit und Rauheit, nur grobes Empfinden und grobe Linien sehen, schauen ihn so recht mit Städteraugen an, so viel sie sich auf ihren scharfen Blick zu gute tun mögen.



Franz von Defregger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das letzte Aufgebot





Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Andreas Hofers letzter Gang



Der Gegensatz ihrer eigenen Kultur oder Halbkultur trübt ihnen das Urteilsvermögen. Sie sind genau so einseitig wie die künstlerischen Süssmaier und Salontiroler, nur nach der anderen Seite hin. Wer die Romantik nicht spürt, die unserem Bauernvolk im Blute steckt, selbst dem rohesten Burschen unseres bayerischen Flachlandes, der kennt weder das Volk noch das Wesen der



Franz von Defregger. Eingegangen

Romantik — diese ist nämlich ein Ding, das aus dem ständigen Verkehr mit der Natur ganz von selbst und mit elementarer Notwendigkeit entsteht.

Kein Zweiter sieht so helläugig und feinfühlig wie Defregger alles, was am Tiroler Bergvolk anziehend ist, wie es sein Liebeswerben poetisch verklärt und wie doch auch in diesem wieder ein kerniges vollblütiges Wesen lebt, wie es sich sein Heim behaglich macht, seine Kinder erzieht, wie diese Kinder wieder unter sich leben, wie es tanzt, singt und zecht oder sonstwie seine überschüssige Lebenskraft austobt. Ein bisschen dünner gesät sind ja wohl im wirklichen Tirol die schönen Dirndeln als in der Welt Defreggers, aber die sittliche Forderung der künstlerischen Wahrheit verlangt doch wohl nicht, dass der Maler

an der Hand einer Statistik über hübsch und hässlich gewissenhaft etwa sechs „schiache“ Dirndeln hinstelle, bis er sich den Luxus eines hübschen Mädels gestattet. So viel Weltverbesserer darf — oder soll! — der Künstler schon sein, dass er die beklagenswerten Unterlassungssünden der Schöpfung nach dieser Richtung so viel als möglich wieder gut macht! Echt — wir müssen dies eine Wort, wenn von einem Defregger die Rede ist, ziemlich oft wiederholen — echt sind die schönen Menschen, die er malt, wahrlich auch und ihr Typus wiederholt sich durchaus nicht in monotoner Weise. Im Gegenteil, es ist erstaunlich, wie viele Schattierungen der Rasse und des Temperaments wir unter seinen hübschen Mädeln und Frauen beobachten können. Noch mehr freilich unter seinen Männern: von den blonden, sehnigen Germanen bis zu den wildrassigen schwarzhaarigen Typen des mit so viel romanischem Blut durchsetzten Südens. Man wird freilich auch nicht leicht wo auf der Welt so mannigfach interessante Charakterköpfe sehen wie in Tirol, wo die Natur des Bodens und glückliche Rassenmischung zusammengearbeitet haben, um einen Menschenschlag von erfreulichem Stil hervorzubringen. Was die Männer angeht, so braucht beim Tiroler Bauernschilderer die Statistik jedenfalls kein Zugeständnis an die Schönheit zu machen, da ist auch in der Wirklichkeit ein Kopf lebendiger und ausdrucksvoller als der andere. Und der Maler liebt es, die kräftig geschwungenen Profile, die klugen scharfen Augen und vollen gesunden Lippen seiner Landsleute recht kennzeichnend zur Geltung zu bringen, und gelegentlich stellt er sie mit gutmütig-lokalpatriotischem Spott in bewussten, boshaften Gegensatz zum Städtervolk — Männer und Frauen! Da kommen die Stadtleute meist übel weg und nehmen sich wie eine weitaus inferiore Rasse aus neben den kernhaften Kindern der Berge. Freilich ist der Maler dann auch stark „Partei“ und die Exemplare von Kulturmenschen, die er zur Folie seiner Naturburschen und Mädels nimmt, sind nicht immer allererster Güte, wie der „Salontiroler“ oder der bebrillte Assessor auf dem humorvollen Wirtshausstück „Eingegangen“, oder gar die Jammergestalt des „Naturforschers“, der auf



Franz von Defregger. Die neue Armbrust



Franz von Defregger. Der Brief

dem bekannten Bilde der drallen Sennerin einen Trunk aus der Feldflasche kredenzt. Auch wenn er relativ hübsche städtische Weiblichkeit in den ländlichen Kreis bringt, wie auf dem Bilde „Gute Aussicht“ mit den eingeregneten Touristen, fällt der Vergleich immer noch mehr zu Gunsten der bäuerischen Schönen aus, deren Erscheinung die zweifellos aristokratischere bleibt. Übrigens sind die genannten Bilder Meisterstücke Defreggerscher Charakterisierungskunst, einer Kunst, die durchaus nicht mit groben Mitteln arbeitet und alles Karikaturistische sorgsam vermeidet. Der „Salontiroler“ mag in der Stadt ein ganz flotter Herr sein und manchem Putzmamsellchen, das mindestens so hübsch ist wie die zwei kichernden Dirndln auf dem Bilde, beträchtlich imponieren. Aber das Unechte an ihm, der Widerspruch zwischen Mann und Gewand, der Gegensatz zu der freien und unbefangenen Art der Burschen, die zu ihren Kleidern passen und in ihnen sich behaglich fühlen, macht ihn lächerlich in diesem feinpsychologischen Bilde. Ganz anders ist der Gegensatz wieder gewonnen in dem späteren Werk „Eingegangen“. Hier steht nicht der Grossstadtgeck der derben Urwüchsigkeit der Naturmenschen gegenüber, sondern der bleiche Stubenhocker muss sich's gefallen lassen, von den Bauern, die ja bekanntlich ihre körperliche Überlegenheit sehr gerne auch für eine geistige nehmen, gehänselt und beim Kartenspielen hereingelegt zu werden. Der erwähnte „Naturforscher“ ist natürlich „schon gar keiner“ und die spöttischen Blicke, welche die Sennerin mit dem stämmigen Bergführer wechselt, sprechen diese Meinung genügend deutlich aus.

Wenn Defreggers Bauerndirndln auch oft „zum Anbeissen“ appetitlich und bildsauber sind, irgend etwas Maskiertes oder Geziertes ist nicht an ihnen, was wieder sehr stark absticht von der meisten sonstigen Bauernmalerei. Er steckt keine beliebigen Dämchen in Bauernröcke, sondern stämmige Töchter des Landes, deren Hände und kräftige Arme von flottem Zugreifen bei der Arbeit reden, deren Körper fest und schwer auf den derben Hüften ruht. Sie sind gerade darum schön, weil die ganze Erscheinung einheitlich ist, und würde man sich modische Toiletten um ihre drallen Figuren denken, sie würden in ihrer Art als „Dorfdamen“ ebenso grotesk erscheinen wie jener Berliner in Lederhosen als Salontiroler. Das beweist, wie menschlich und künstlerisch richtig sie gesehen sind! Die anmutigsten Mädchen, die der Meister je verewigt hat, sind wohl die beiden auf dem vielbewunderten Gemälde von 1880 „Sepps erster Brief“, fleischgewordener Frühling in ihrer heiteren Frische! Und wie überzeugend echt sind die beiden Bauernmädels doch in all dem Liebreiz, den ihnen der Maler gegeben, wie unbefangen und gesund! Wer denkt da noch an Modell und Kostüm, an ein Arrangement vor der Staffelei des Künstlers? In diesem Werke hat Defregger das Beste festgehalten, was er von den Frauen seiner Rasse zu sagen wusste und zugleich vielleicht auch das Beste, was er als Maler zu geben hatte. Wie gross die beiden Figuren in dem verhältnismässig knappen Raum stehen, wie in allem Einzelnen Naturtreue und Gefälligkeit verschwistert sind, z. B. in der Darstellung der vollen kraftstrotzenden Hände und Arme, der Gewänder usw.! Wir dürfen gewiss sagen, dass in diesem Bilde Defreggers ganzes Wesen seinen höchsten typischen Ausdruck gefunden, dass dies kein Anderer je gemacht hat und kein Anderer je machen wird! Man kennt das schöne Wort Lenbachs, der einmal erklärte, das Geheimnis des



Franz von Defregger pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Tischgebet





Franz von Defregger pinx.

Vor dem Tanz





Franz von Defregger. Klatsch

(Originalgemälde im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München)

künstlerischen Erfolges bestehe darin, dass jeder seine Kraft auf das konzentriere, was ihm allein vor allen Anderen gegeben sei. Über seine Türe sollte jeder in goldnen Lettern schreiben: „Was kannst Du, das kein Anderer kann?" Defregger hat, gleich seinem Freunde Lenbach, den er so hoch verehrte, sein Leben lang diesem Grundsatze getreu gehandelt und nur aus derartiger freier Beschränkung heraus ist ein solch harmonisches Auswachsen einer Persönlichkeit, ist das Schaffen solcher Werke möglich, die rein konzentrierte Persönlichkeit sind! Ein fast gleichwertiges Seitenstück zu den obengenannten beiden Mädels ist ein anderes, 1885 gemaltes Bild „Zur Gesundheit", eine Wirtshausszene. Aus dem Rahmen heraus blicken drei Burschen und zwei Dirndeln dem Beschauer ins Auge und einer von den Burschen bringt ihm sein Schöpplein Roten zu. Auch hier ist jener Zug ins Grosse zu bewundern, die fast monumentale Art, mit welcher glänzend gekennzeichnete Repräsentanten eines Volktums da für immer als Typen festgesetzt sind, wie etwa die Trinker des Velasquez und die Gestalten von Frans Hals. Unter den vielen, wohl in die Hunderte gehenden Einzelköpfen von Männern und Frauen aus Defreggers Hand, die in alle Erdteile verstreut sein mögen, sind nicht wenige, von denen Ähnliches gilt. Nur auf einen sei hingewiesen, auf den „Franzl" von 1881. Ein blonder Bauernbursche, welcher, sein Tiroler Pfeifchen im Mundwinkel, so lustig und klug aus seinen lichten Augen guckt, dass man ihm auf den ersten Anblick gut sein muss! Aus diesem Gesicht lacht der unbesiegbare Übermut dessen, der weiss, dass ihm nichts geschehen kann und nichts fehlen. Karl Stieler, der zu vielen der älteren Bilder Defreggers so köstliche, innig mitempfindende Strophen gedichtet hat*) lässt den fidelen Gesellen im Schnaderhüpfelton singen:

Und gibt's harte Nussen:
So hart san's nit g'macht,
I beiss Dir die Nussen
Grad auf, dass all's kracht.

Ja's Leben is schön,
I hätt's selber nit denkt;
Mi hat's auf die lustige
Seiten hing'schlenkt!

*) „Aus der Hütten" und „Von Dahoam". In Bildern von F. Defregger, Dichtungen von Karl Stieler. München, Franz Hanfstaengls Kunstverlag.



Franz von Defregger. Die jungen Wilderer

So ein Kerl ist der Franzl — man glaubt's dem Dichter aufs Wort! Das ist nur einer von den Defreggerschen Charakterköpfen, deren Bedeutung weit über den Wert eines flotten Studienbildnisses hinausgeht. Er hat ihrer in der gleichen schlichten und festen Art noch gar viele auf die Leinwand gebracht, lachende und finstere, gesunde und kraftvolle, verschmitzte und traurige,



Franz von Defregger. Plänkeln

(Originalgemälde im Besitze der Hof-Kunsthandlung A. Riegner in München)

wie auch in seinen weiblichen Köpfen die ganze Stufenleiter menschlicher Charaktere ihre Vertreterinnen hat, von der herbtrutzigen Bauernwalküre bis zum durchtriebenen Schlankel oder der treuherzigen Schelmin, wie die „Marei" eine sein mag in unserem Bilde. Vielleicht sind die Vorbilder dieser Charakterstudien gar nicht alle aus den Bergen und hin und wieder haben sicher die Züge eines Grossstadtmodells die Grundlage für solch ein Menschenbild abgegeben. Aber der Maler hat ihnen dann immer aus Eigenem die Merkmale jenes Menschenstammes aufgeprägt, den er, um ein volkstümliches Bild zu brauchen, kennt, wie seine Hosentasche! Seine Wahrheit heisst ja nicht Abschreiben, sondern wahr Gestalten, wie schon gesagt wurde!

So macht es Defregger auch als Erzähler und man glaubt ihm immer. Im Leben sind die Idyllen seltener als die stimmungslosen Momente, und im Bauernleben erst recht! Aber die

Idyllen, die er uns vorführt, wirken immer packend durch ihre innere Wahrheit, durch die ruhevolle Schlichtheit des grossen Wurfes, der keine Theatralik kennt, und durch die vielen kleinen unaufdringlichen und doch so beredten Züge echten Lebens, die aus allen Details von Typus, Kleidung und Haltung der Figuren, aus allen stummen Nebendingen zu uns reden. Auf die Haltung mag ganz besonders hingewiesen sein! Gerade das gehört zu dem Unerlernbaren, was Defregger als Schilderer des Volkes vor allen Anderen voraus, was er eben eingeboren im Blute hat. Die kraftvolle Gemessenheit und plastische Ruhe, die alle Bewegungen des straffen Naturmenschen auszeichnet, die so oft was von feierlicher Würde hat — wie kennt er die so gut! Wir Stadtleute hasten und zappeln im Grunde immer — der Bauer tritt sicher auf, steht fest, sitzt mit bewusstem Behagen, den selteneren Augenblick körperlicher Ruhe voll ausgeniessend. Alle Defreggerschen Figuren stehen auch so fest und solide auf ihren Füssen, wenn nicht gerade einer, wie der blonde Loder in der „Ankunft auf dem Tanzboden" vor Vergnügen zu einem Luftsprung ansetzt. Wie vornehm und lässig zugleich treten die Paare „Vor dem Tanze" an (siehe die Abbildung)! Der Bursche hat freilich die Linke höchst ungebildet in der Hosentasche — und doch würde, auch was Vornehmheit des Auftretens angeht, kein Vortänzer eines Hofballs neben ihm besonders gute Figur machen. Eine Reihe solcher Tanzbodenbilder ist von Defreggers Staffelei gekommen, das früheste und populärste vor mehr als dreissig Jahren: „Der Ball auf der Alm". In allen Techniken der Welt ist dies Werk vervielfältigt, in Holzschnitzerei und Galvanoplastik umgesetzt kann man es sehen, im Süden und Norden schmückt es in allen Gestalten die Wände fröhlicher Menschenkinder als Andenken an Tirol. Die Figur des Alten, der mit seinen steif gewordenen Gliedern zum Gaudium der Versammlung einen Schuhplattler mit einer lebfrischen Dirne wagt, ist köstlichstes, unmittelbares Leben und die Gestalt seiner lustigen Partnerin ebenso. Einen weiteren Ball auf der Alm behandelt nicht minder urwüchsig „Der Winkeltanz" von 1892. Auf die Alm



Franz von Defregger. Heimatlieder



Franz von Defregger. Anbetung der Hirten

führt uns der Maler überhaupt gern in seinen Bildern und viele von deren besten spielen da droben, wo es keine Sünde gibt und die Unbefangenheit und Freiheit eines schönen Ausnahmezustands, die innige Nachbarschaft mit der grossen Bergnatur die Menschen heiter und liebenswürdig macht. Da ist eins der frischesten und feinsten Stücke das Bild „Holzknechte in der Sennhütte“ von 1880, das eine stämmige lachende Dirne im Kreuzfeuer der Blicke und Galanterien von vier Holzknechten zeigt, da ist der „Abschied der Jäger von der Sennerin“, bei dem auch wieder ein weisshaariger Schwerenöter wie beim „Ball auf der Alm“ die gelungene Hauptfigur abgibt. Ein andermal kehren zwischen den Holzern und Jägern Malersleute bei der schmucken Sennerin ein und es lässt sich nicht leugnen, dass Meister Defregger hier wieder den „Parteimann“ hervorkehrt: die Maler machen dann nämlich neben den Autochthonen durchaus nicht so schlechte Figur, wie sonst die Stadtleute auf des Meisters Bildern, sondern sie sehen stattlich und sympathisch aus und werden von der Schönen auf der Alm mit freundlicher Zuvorkommenheit behandelt. Hier steckt das Mädel dem einen ein Sträusschen auf den Hut, dort tut sie dem andern „g'schamig“ aus der Feldflasche Bescheid und auch auf dem Bild „Die erste Studienreise“ scheinen die beiden blutjungen Akademiker, welche mit ein paar gleich jungen Mädeln halb keck, halb verlegen anbandeln, durchaus nicht mit Abneigung empfangen zu werden. Die Perle in dieser stattlichen Reihe Defreggerscher Almenidylle ist wohl das von 1875 mit dem Zither spielenden Jäger und den zwei zuhörenden Dirndeln, ein Bild, das in seiner einfach natürlichen Komposition die ganze Sennhüttenpoesie in nuce enthält, kräftig, gefällig und knapp, wie eins der Schnadahüpfeln des jungen Jägers! Es ist so recht bezeichnend für Defreggers ganze Art im erzählenden Bilde, für sein taktvolles Vermeiden jener Gesprächigkeit und Witzigkeit, welche uns so oft die Genremalerei unausstehlich macht und uns statt einer allgemein menschlich interessierenden Zustandsschilderung eine mit breitem Behagen erzählte Anekdote vorsetzt. Dieser Vorzug Defreggers hängt eben auch mit der schlichten Wahrhaftigkeit seiner Natur zusammen. Das Alltägliche macht ihn nicht klein, wenn er es schildert, sondern er gewinnt dem Alltäglichen seine bleibende Bedeutung ab. Gerade darum steht er als Genremaler so hoch. Auch wo er eine Erzählung mit vielen Details und mit Aufwand der psychologischen Beobachtung gibt, bleibt die Hauptsache in seinem Bilde das Kunstwerk und nicht die Erzählung, ist's ihm nicht um den kleinen Moment, sondern um das Ganze zu tun, schildert er nicht eine beliebige Familienszene, sondern doch wieder ein Volk, wie das auch Vautier in seinen besten Werken getan hat. Eine ganze Menge von Bildern liefert hiefür die Belege. Zum Beispiel die klassische „Brautwerbung“ von 1877. Wie spürt man da den Sonntag im Bilde, die Atmosphäre bäuerlicher Vornehmheit in einem gutbegründeten Tiroler Haushalt! Die mit unbefangener Ruhe den Werber und dessen dämlichen Sohn musternde Hausmutter, hinter deren breiter Front sich kichernd die begehrte Jungfrau verbirgt, ist ein Muster matronenhafter Würde und der pfiffige alte Bauer, der sich bemüht, durch joviale Liebenswürdigkeit den bedenklichen Eindruck auszugleichen, den sein Tollpatsch von Sprössling macht, ist keine weniger echte Gestalt aus dem Volke. Bis ins Kleinste von Gerät und Kleidern ist diese meisterlich gemalte Arbeit auch ein bedeutsames Kulturbild. Mehr allgemein menschlich

genommen ist das Motiv in einem späteren Brautwerbungsbild, welches die Szene nach der erfolgten Ablehnung durch das trutzige Mädel darstellt. Hier sind's kleine Leute, welche ihrem Kinde zureden zu einer vorteilhaften Partie — sie aber mag halt nicht! Auf diesem Bilde ist ein Kopf — die Mutter des abgewiesenen Freiers — der als besonders schlagende Probe von Defreggers seltener Kunst gelten darf, ein Menschengesicht ohne jede Grimasse und doch so verblüffend wahr als Spiegel einer bestimmten Empfindung darzustellen. Wie hart und böse der Ausdruck, wie stechend der Blick der entrüsteten Mutter, die nicht begreifen kann, dass eine das Glück ausschlagen konnte, ihre Schwiegertochter zu werden! Diese Fähigkeit zu charakterisieren, geht, nebenbei gesagt, gegenwärtig in betrüblichem Grade verloren und die Schule, die sich als die ausschliesslich moderne erklärt, tut unrecht daran, solche Kunst gering zu schätzen. Auf ihr ruht zum guten Teile die innere Berechtigung des Genrebildes, und da, wo sie fehlt, nicht da, wo sie mit Können und Geschmack geübt wird, verlässt die Genremalerei nur zu leicht das Gebiet des Künstlerischen. Die tolle Meinung, dass der Maler kein Recht habe, seine Gestalten etwas sagen zu lassen und selbst durch sie etwas zu sagen, wird bald abgehaust haben und man wird vielleicht eines schönen Tages bei einem Allerneuesten eine Fähigkeit mit lautem Geschrei wieder „entdecken", die man bei unseren trefflichen Alten „vornehm ignoriert" hat. Zu Defreggers bestcharakterisierten Menschengesichtern gehört der bleiche, schwarzbärtige Wilderer, der vor ein paar Jahren auch durch sein ungewohntes Format und das Fehlen alles erzählenden Beiwerks Aufsehen erregte, gehören die Köpfe des streitenden Liebespaares im Dorfwirtshaus (1899). Kann man die Mischung von Trotz und Schuldbewusstsein, wie sie aus dem einen, von flammender Wut und Liebe, wie sie aus dem anderen der beiden Gesichter spricht, treffender zeichnen? In der Gestalt dieses breitschulterigen Burschen, dem der kampfbereite Zorn jede Sehne seines Leibes spannt, lebt was von elementarer Naturkraft.

Die Mehrzahl der Defreggerschen Lebensschilderungen ist, wie gesagt, freundlicher Art, und mit unendlicher Liebe verherrlicht er besonders das friedliche Leben der Familie, das Glück von Eltern und Kindern. Eins seiner frühen Bilder (von 1875) heisst „Der Besuch". Bei der jungen Bäuerin, die ihren Erstgeborenen auf dem Arm trägt, sind ein paar Bäschen oder Schwestern eingekehrt, welche das Wunderkind bestaunen. Der glückliche Vater steht stolz und strahlend daneben. Ein andermal kommt der Vater von der Jagd nach Hause und die Mutter trägt ihm das Kleinste mit seligem Lachen entgegen. Dann sitzt wieder die junge Mutter mit dem Liebling scherzend neben der Wiege, es werden Geschichten erzählt im Familienkreise, die Zither wird hervorgesucht, Spielzeug wird geschnitzt oder ausgebessert, die Suppe wird ausgeteilt, das Tischgebet gesprochen, harmloses Kartenspiel und andere Kurzweil mit den Kleinen getrieben. Man weiss, wie das Volk seine Kinder liebt, wie es oft in dieser Liebe alles Weiche und Gute, was in ihm lebt, erschöpft, wie den Geplagtesten doch für die Kinder keine Plage zu gross und zu opfervoll ist. Und das kommt in vielen Werken Defreggers gar liebenswürdig zum Ausdruck. Ein Lieblingsmotiv ist ihm auch die Heimkehr des grossen Sohnes, der beim Militär — als Tiroler bei den Kaiserjägern! — dient, im Urlaub, die Einkehr lustiger Basen und Freundinnen am Feiertag.

Wo die Menschen gut sind und sich gern haben, beobachtet er sie am liebsten. Auch aus seinem eigenen Heim hat der Künstler eine ganze Serie von Kinderbildnissen gemalt, die man zu dem Liebenswürdigsten, was er geschaffen hat, zählen darf und welche diese Eigenschaft doppelt haben wegen der rührenden Anspruchslosigkeit, mit der sie gegeben sind. So malte er 1879



Franz von Defregger. Die Geschichte vom heil. Nikolaus

seinen Sohn als etwa sechsjährigen Jungen, wie er in ganz echter Tiroler Tracht, die Linke in die Tasche des Lederhöschens gesteckt, vor der Türe einer Almhütte steht. Im Hintergrunde sieht ein bausbäckiges Kleineres aus dem Hüttendunkel heraus. Dann reitet wieder einer der Jungen auf einem rohgezimmerten Holzpferdchen, oder er ist in seiner Münchener Kinderstube dargestellt mit Peitsche und Wagen oder im Schlafe belauscht. Einmal hat Defregger in einem lebensgrossen Kinderköpfchen auch eines seiner Meisterwerke geliefert, das in einer Münchener Ausstellung mitten unter den interessantesten Werken von Künstlern aller Länder allgemeine Bewunderung hervorrief wegen malerischer Feinheiten, wie sie auch Defregger noch selten gab. Nicht wenige Bilder zeigen Kinder unter sich. Voll reizender Drôlerie ist „Das Spielzeug“ (1881): drei Kinder, die es mit einem

Franz von Defregger pinx.

Die Grünoberspieler

Originalgemälde aus der Hof Kunsthandlung A. Riegner in München





Franz von Defregger pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Marei



primitiv geschnitzten hölzernen Storch zu tun haben, und „Der junge Hund“, der einen armen kleinen Buben in elender Hütte stillvergnügt mit einem undefinierbaren Köterchen spielend zeigt, oder „Der kranke Dackel“: vier Geschwister fahren den offenbar schwer erkrankten vierbeinigen Freund in ihrem kleinen Spielwagen zum Viehdoktor. Unter den Bildern dieses Heftes gehören „Die Haserln“, „Die neue Armbrust“ und „Die Geschichte vom heiligen Nikolaus“ in diese anziehende Kategorie und Proben solcher Art durften hier nicht fehlen. Wie einer zu den Kindern steht, das ist unendlich belangreich für die Frage, wie er als Mensch empfindet, und die Antwort lautet bei Franz Defregger sympathisch genug! Er sieht an den Menschen in jeder Form und Entwicklungsstufe das Gute, wie es freilich bei einem Mann, dessen kindliche Freundlichkeit und Herzenswärme so allgemein bekannt, nicht anders zu erwarten ist. Neben der Wahrheit ist Güte die markanteste Eigenschaft dieses Mannes, dessen Kunst so ausschliesslich da ist zu erfreuen und zu erheben. Übrigens ist der tiefe Einblick in die Kinderseele seitens eines Malers, der das Volk in seinen innersten Regungen genau und scharf beobachtet hat, fast selbstverständlich. Volk und Kind — das deckt sich in seinem Wesen ja merkwürdig! Ganz besonders, wo es sich um freundliche Veranlassungen, um Spiel und Fröhlichsein handelt! Die Kleinen machen die Grossen nach und die Grossen werden in Spieleifer und Lustbarkeit, in ihrer Feierabendstimmung wie die Kleinen. Dieses harmlose Fröhlichsein des Volkes unter sich hat Defregger den Anlass zu ungezählten Bildern gegeben, die teils am Sonntag in der Stube oder im Wirtshaus, teils am Abend auf der Bank vor der Haustüre spielen, oder sonstwo, wo man zusammenkommt zum Plaudern, Necken und wohl auch zum Liebeln. Von den Tanzbodenbildern war schon die Rede. Im Jahre 1888 brachte der Maler solch ein besonders ansprechendes Feierabendstück heraus, das er später noch einmal variiert hat; es heisst auch „Feierabend“: vor und in einer primitiven, halboffenen Hütte, wie sie hier und dort für Almarbeiter als Küche und Schutzdach aufgeschlagen wird, sitzen, liegen und stehen Burschen und Mädel und hören, während eine Alte den Sterz fertig kocht, den Schnurren eines alten Jägers zu. Man sieht es ihnen an, wie wohl einem jeden nach der Arbeit die Rast tut, in jedem Körper ist Ruhe und das Behagen der Ermüdung ausgedrückt! In der zweiten Variante des Bildes lauschen die ausruhenden Arbeiter mit den Mienen aufmerksamen Staunens einem Vortrag des „Dorfgenies“, eines halbwüchsigen Buben, der die Harmonika spielt. Zwei prachtvolle ältere Bilder, in welchen der Meister das Volk bei solchen Äusserungen überschüssiger Kraft beobachtet, die der Kulturmensch Sport nennt, sind „Ringkampf in Tirol“ und „Die Faustschieber“. Das erstere, mit vielen Figuren, ist in seinem Halbdunkel überraschend malerisch behandelt und die zwei sehnigen Gestalten der Burschen, welche eben daran sind, sich zum Ringkampf zu packen, sind voll lodernden inneren Lebens. Aber auch unter den dritthalb Dutzend Zuschauern, welche voll Interesse dem aufregenden Kampfe folgen, Alten und Jungen, ist nicht eine Figur, die nichts sagte, und das Ganze wurde so zu einem wertvollen Kulturbild, einem menschlichen Dokument, das seine Ehrfurcht verlangt, wie jede Äusserung gesunder Volkskraft. Geschlossener komponiert, weniger figurenreich sind die 1878 gemalten „Faustschieber“. Ein Bauer und ein ländlicher Handwerksmann, wohl der Schmied

des Dorfes, wetteifern im Wirtshaus, wer mit seiner Faust die Faust des Gegners von der Tischplatte herunterschieben könne. Eine kleine Korona von Zuschauern und Zuschauerinnen sieht zu, scheint hier aber, dem friedlicheren Wesen dieses Wettstreites entsprechend, weniger erregt, als dort die Zuschauer des Ringkampfes sind. In seiner Raumökonomie ist das Bild ebenso bewundernswert wie in seinen Typen. Vor wenigen Jahren (1898) war „Die Kraftprobe“ im Münchener Glaspalast ausgestellt, eine Gruppe wetteifernder Dorfathleten, die ihre Muskelstärke im Heben eines schweren Steines messen. Prachtvolle Kerle alle miteinander, von dem herkulischen Burschen an, der eben den Stein lupft, bis zu den mehr und minder interessierten Zuschauern. Auch hier, wie in allen Defreggerschen Massenszenen, keine Figur, die ganz gleichgültig wäre. Der Maler hat so viele und mannigfaltige Exemplare vom Ebenbild Gottes und dessen spezieller Tiroler Spielart in seinen Mappen wie im Gemerk, dass es ihm nicht schwer wird, auch im grössten Menschengewimmel jedem sein Stück persönlicher Charakteristik mitzugeben. Das zeigte er schon in seinen früheren Bildern, wie in der lebenswahren Dorfszene „Das Preispferd“ von 1873, und man beobachtet es noch an späten Werken, wie der figurenreichen, 1901 gemalten „Wallfahrt.“ Die grösste Kunst aber, Massen aufzubieten und dabei die Einzelnen meisterhaft zu kennzeichnen, bewies der Meister in der berühmten Reihe hervorragender Bilder, deren Motive dem Tiroler Aufstand von 1809 entnommen sind.

Die Geschichtsmalerei Defreggers steht in starkem Gegensatze zu der meisten sonst üblichen „Historie“. Wie seine ganze übrige Darstellung ist sie aus echtem Volkstum herausgewachsen, leidenschaftliches Lieben und Hassen glüht in ihr, jede Gestalt ist ein lebendiger Mensch und irgend ein lebendiger Mensch hat auch für sie zum Vorbild gedient. Die Erinnerung an die Kämpfe um die Freiheit Tirols ist noch heute mit dem ganzen Denken und Trachten des Volkes verwoben, noch wandeln die Enkel jener Helden unter den Lebendigen. So ist es unmittelbare Wirklichkeit, was uns Defregger zu geben hat, während der Historiker sonst mit kühlster Objektivität seinem Stoffe gegenübersteht, seine Gestalten auf Grund von Urkunden konstruieren, seine Requisiten aus Rumpelkammern zusammensuchen und seine Empfindungen nach dem Wunsche des Auftraggebers modeln muss. Gerade die stärksten Temperamentsäusserungen Defreggers haben wir in etlichen seiner Historienbilder vor uns, während sonst die Werke der grossen Historie meistens im Banne des Zwanges oder doch einer bestimmten, oft ausserhalb der Kunst liegenden Absicht entstehen. Und diese besten Historienbilder Defreggers liegen in derselben Linie wie seine übrigen Werke, sind eigentlich nur der gesteigerte Ausdruck der Vorzüge und Eigentümlichkeiten, welche diese auszeichnen. Alles Offizielle und Akademische fehlt ihnen. Unter den Werken unserer allergrössten Meister, einen Menzel vielleicht ausgenommen, lassen die eigentlichen Historienbilder unser Herz am kältesten, ein fremdes Element ist dazwischen. Defreggers „Letztes Aufgebot“ und „Heimkehr der Sieger“ packen uns noch mehr als alles andere, was er gemalt. Als er sie schuf, ist er womöglich mit noch heisserem Herzen bei der Sache gewesen. Was steckt da alles drinnen an Erlebnis und an Gedanken! Man möchte sie analysieren, wie Lichtenberg seinen Hogarth analysiert hat, und würde ein Epos aus jedem Bilde machen. Von jener heimkehrenden



Franz von Defregger. Waldlergeschichten

Sieger Gesichtern erzählt jedes wieder von anderen Taten und Gefühlen. Dem jauchzenden und tanzenden Fahnenträger war die ganze Geschichte ein Spass; er liess seine Büchse auf die Franzosen und Bayern knallen, wie vordem auf Hirsche und Gamseln, und bringt seine Siegesfreude nach Hause, wie sonst wohl einen Becher vom Schützenfest. Des prächtigen Gesellen Gesicht, der die Schar als Hauptmann führt, ist finster und hart. Ahnt er, wie kurz der Jubel dauern wird, oder ist ihm die Freude am Sieg in Blut und Grausen erstickt worden? Starr und stumpf und müde stapft der Trommler nebenher. — Jeder ein anderer! Und jeder fesselt uns irgendwie! Ebenso im „Letzen Aufgebot“. Der Anblick dieser Schar ausziehender Greise ergreift viel tiefer als alle gemalten, blutigen Schlachtengreuel. Das sind die letzten, die das Volk herzugeben hat fürs Vaterland . . . .

„Sie san wie'r a Wald
Voll verwetterte Baam,
So ziahg'ns dahin — —
Da kimmt Koaner mehr hoam!“

So singt Karl Stieler zu des Freundes Bild. — Ein prächtiges Stück Leben, auch ohne die historische Beziehung, ist das schon 1869 gemalte allererste der Defreggerschen Geschichtsbilder

„Speckbacher und sein Sohn Anderl“ mit der besonders anziehenden lebenswahren Gruppe des schmunzelnden alten Gebirgsschützen, welcher den zwölfjährigen Heldenjungen zu dessen Vater bringt. In allen diesen Bildern brauchte der Maler seine Leute in kein fremdes Gewand zu kleiden, in keine feierliche Pose zu bringen — er schilderte einfach Menschen von gleichem Fleisch und Blut, wie es die Gestalten seiner Tanzboden- und Almbilder haben. So blieben sie ihm vertraut und den anderen lebendig. Bei der Schöpfung seiner Andreas Hofer-Bilder „Hofer in der Hofburg zu Innsbruck“ und „Andreas Hofers letzter Gang“ musste er schon mehr zu den Mitteln der Geschichtsmalerei greifen, unmittelbar aus dem Leben schöpfen liessen sich diese Stoffe nicht mehr. So kam in das letztere Bild doch etwas von Pathos und schöner Gebärde hinein, wenn auch in der Ausführung jede Linie von der markigen Kraft und dem reinen Willen des Meisters zeugt. Der „Hofer in Innsbruck“ ist schon wieder viel frischer, natürlicher und farbiger; wenn auch nicht die Situation — die Menschen dieses Bildes sind eben gesehen! So ist es auch mit „Speckbachers Aufruf“, dem „Kriegsrat 1809“ und jener kraftvoll konzipierten Szene in der Bergschmiede „Vor dem Aufstande 1809“. Das waren durchweg Aufgaben, die Defreggers redlichem Wirklichkeitssinn entsprachen, einem Gefühl, das er betätigen können muss, wenn er frei und aus dem Vollen schaffen soll. Es war sicher ein Unrecht gegen seinen Genius, als ihm der Auftrag wurde, die Tat eines unwirklichen, phantasiegeborenen oder jedenfalls doch mit nebelhaftem Mythus umkleideten Helden wie des Schmiedes von Kochel für die Münchener Neue Pinakothek zu verherrlichen. Den Hofer kannte der Tiroler Meister, als hätte er ihn von Angesicht geschaut, und auf seinen Bildern ist jener eine lebenswarme Gestalt. Der sagenhafte Hüne, Schmied Balthes, hat auch auf Defreggers Bild etwas Abstraktes, etwas Gewaltsames. Das ist wohl kein Tadel, vielmehr dient es wieder dazu, die lautere Ganzheit und Wahrhaftigkeit dieser Künstlernatur zu beleuchten. Es ist fürwahr genug, wenn einer auf seinem eigenen Gebiete dass Grosse vermag, wenn einer in dem vollendet ist, „was kein anderer kann!“

So es sich hier um eine erschöpfende Würdigung Franz von Defreggers handelte, es wäre noch gar manches zu sagen über die anspruchslose kindliche Innigkeit seiner wenigen religiösen Bilder, die eben auch so recht aus der gläubigen Andacht des Volkes entstanden und für das Volk gemacht sind, über die kernig schlichte Art seiner Bildnisse, welche ganz frei sind von jeder verstimmenden Absichtlichkeit und darum oft so packend lebenstreu, wie z. B. ein paar Selbstporträts und das Bildnis Lenbachs. Aber es hat sich hier nur um einen kurzen Rückblick auf das Schaffen und die Eigenart des Meisters gehandelt, dessen siebzigstes Wiegenfest ein Volksstamm und zwei Nationen, Deutschland und Österreich, mit liebevoller Freude feiern. Es sollte nur wieder einmal auf die Mannes- und Malertugend eines starken, reinen und warmherzigen Künstlers hingewiesen werden, dessen ganzes Wesen Wahrheit und Harmonie ist und den wir darum nicht nur um sein Werk, sondern auch als erhebendes und erzieherisches Vorbild lieben und feiern dürfen. Ist dies gelungen, so ist auch der Zweck dieser Zeilen erreicht! F. O.



Villa Lenbach in München

Franz von Lenbach

von

A. Spier

Er lebt! Seine Zeugen sind da, die diese Wahrheit beweisen!

An einem Maientage trugen sie ihn zu Grabe, die Künstler, denen er ein Einziger war und ein Einziger bleiben wird. Mit königlicher Pracht verhüllten sie die Grausamkeit des Todes. Unter Rosen und Lorbeer, unter Fackelglanz und Trauerklängen bestatteten sie den Grossen, Königlichen, der die Erde so schön fand und so innig liebte. Die Menge, die ihn auf dem letzten Erdenwege nach dem einsamen Moosacher Friedhof begleitete, sie wurde von dem starken Ahnungsvermögen berührt, das ihre Seele zu sein scheint, sie fühlte, da wird die Trauerfeier der Klage um ein allgemeines edles Gut gerecht, um das Gut einer Persönlichkeit, die der Menschheit angehört, wie ein kostbares Fideikommiss, das jedem das Erträgnis gibt, das er zu erkennen, zu nehmen im stande ist.

Stolz und Dankbarkeit mischten sich in die Trauer um Franz von Lenbach, der kindliche Stolz, dass er in der grossen Familie der Heimat geworden war, — Dankbarkeit, dass er ihr anhing mit der echten Familienliebe, die nicht viel schöne Worte macht, aber keine Kraftanstrengung scheut, wenn ihr Wohl in Frage kommt. Wie Eugen von Stieler an seinem Grabe sagte: „Wo immer in Stadt und Land es galt, ein künstlerisches Interesse zu wahren, da stand er in der ersten Reihe der Kämpfenden, ein getreuer Eckart der Münchener Kunst." So empfand ihn die Menge, das Volk als verwandt und zugehörig, als ihren Mittler zwischen ihr und den Grossen, als den, der emporgestiegen war, aus eigener Kraft, auf der unsichtbaren Freitreppe, die das Genie sich spielend baut, das Genie, das immer wieder alle Rangbarrikaden überfliegt, alle Äusserlichkeiten in ihrer Nichtigkeit zeigt, immer wieder die grosse Bergpredigt, den Preis der Innenwerte verstärkt, erneut, — das Genie, das einfach ist und gut, alles Menschliche frei empfindet

und frei übt, alles Menschliche beschützen möchte, weil es klar erkennt, dass auch seine Macht eine Gnadengabe der Natur ist, weil es eine Dankesschuld empfindet, die es den Machtlosen abträgt.

Unter den mächtigen Klängen, die Siegfrieds Tod begleiten, betteten sie ihn in die schöne Erde, die er so innig liebte, deren möglichen Untergang er sich mit Grausen ausdachte, deren unerbittliche Vergänglichkeitsgesetze er furchtbar fand. Und so weit menschliche Erkenntnis Zukunftsrechnungen wagen darf, er zählt zu den Auserwählten, die die Vergänglichkeitsgesetze überwinden, er wird nicht in die Gesamtheit aufgelöst, er bleibt als Einziger bestehen, er lebt!

Alle, zu denen seine Kunst spricht, wissen es! Alle, die seine Kunst lieben, beschwören es: er lebt! Es sind die, die das Flammende, das Urlebendige, das Wahre in der Kunst sehen, das, was als geheimste und köstlichste Macht die schöpferische Persönlichkeit der geschickten Hand mitteilt, das, was den Farben, der Technik, dem greifbar Irdischen das ewige Leben gibt. Dieses ewige Leben, das der kühle Verstand leugnet, weil er es nicht sehen kann, das sich nur dem Gefühl offenbart, es leuchtet in der Kunst Franz von Lenbachs, es leuchtet aus Hunderten von Augen, aus den lachenden Augen seines jungen Kindes, das nur die Sonne dieser Welt sieht, aus den forschenden Augen des alten Gelehrten, der durch die Katakomben der Geschichte erkennend ging, aus den Augen der erobernden Naturforscher, wie aus den Augen der erobernden Frauen, es leuchtet aus jedem Menschenangesicht, das er malte. Eine Kunst reicht immer so tief, als die Persönlichkeit ist, die sie schuf. Nur an Lenbachs Persönlichkeit ist die Tiefe seiner Kunst zu ermessen. Nur ein verwandtes Sehen, Fühlen, Erkennen wird ganz in sie eindringen, unter dem Gesetz: ,,Einem Lenbach in die Augen schauen!“

Die Münchener Künstlerschaft ist es, die sich zu der Tat verband, zu diesem Schauen die reichste Gelegenheit zu geben. Dem Andenken Franz von Lenbachs, ihm allein, gilt die Ausstellung, von der das Vorwort des Katalogs sagt: „An dreihundert Werke Franz von Lenbachs sind in der Sammlung vereinigt; eine Zahl — reich genug, die Arbeit eines Menschenlebens auszufüllen. Und doch ein kleiner Teil nur seines Lebenswerkes, das, in alle Welt verstreut, treu verwahrt und sorgsam gehütet wird von der Liebe der Familien und den Pflegern der Museen. Seine Kunstgenossen trugen diese Werke zusammen als Zeichen der Verehrung für den Toten, damit jeder erkenne, welch ein Grosser uns verloren ging.“ —

In dem imposanten Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, in dem griechischen Teil Münchens, hängt dieser zusammengetragene Schatz von nahezu 300 Gemälden an den Wänden. Diesen Lenbachs in die Augen zu schauen, heisst: eine bunte grosse Welt von Menschen in dem harmonischen, schönen Wahrheitsspiegel echter Kunst, heisst ein grosses Stück Geschichte, aus der Kultur, aus der Politik, aus dem vollen Menschenleben, heisst Franz von Lenbach selbst sehen. An der Reihe dieser Bilder kann man von ihm geführt durch sein Leben gehen und das heisst: durch sein Schaffen gehen. In seinem unmittelbaren Schaffen ist sein ganzes Wesen, seine Bescheidenheit und seine Souveränität, sein Gefühl und sein Geist, sein Humor und seine Kritik enthalten, sein malerisches Können ist das Instrument, mit dem er herrscherstark jeder Ausdrucks-


Lenbach im Garten seines Münchener Hauses

weise fähig ist, es ist die Sprache, mit der er seine Geschichte schrieb, mit der er seine Unsterblichkeit ermalte!

Bei einem nicht prüfenden, nur schauenden Gang durch diese Ausstellung, die einzig in ihrer Art ist, kommt die Einheit der Kunst Franz von Lenbachs zur stärksten Geltung. Kein Bild fällt aus dem grossen Schönheitsakkord, da ist im Grund keine Geschmacksabirrung, kein Schwanken. Auf den Bestand dieser Einheit ist in dieser Ausstellung die Feuerprobe gemacht, denn sie bringt Werke aus jeder Entwicklungsphase Franz von Lenbachs, legt sogar Nachdruck auf solche, die der naturalistischen Richtung unserer jüngeren Gegenwart Ja zu sagen scheinen und konnte als Erweiterung des Anschauungsbildes ganze Gruppen von Gemälden, die den Reichtum der Akkorde von Lenbachs Farbenschönheitssinn mehren, nicht bringen. So sind die Gemälde der sogenannten „schönen Frauen", die so bedeutsam und beredt für Lenbachs Schaffen sind, in der Minderzahl vertreten. Dennoch ist die Einheit, dieser Beweis der Reichsunmittelbarkeit einer Kunst da, wirksam, wohltuend, mächtig! er lebt!

Er lebt in allem, was für ihn in dieser Ausstellung geschah, selbst in den äusserlichen Dingen, die in der Kunst an Bedeutung zu innerlichen werden, ist seines Geistes ein Hauch zu verspüren. Die Tapeten sind in den Tönen gewählt, die er billigen würde, die Ausstellungsräume sind mit schönen Truhen, Sesseln, Kunstwerken wohnlicher eingerichtet, mit all diesen Mitteln ist den unläugbaren Gefahren einer Gemäldeausstellung entgegengearbeitet. Lenbach fürchtete die Massenansammlung von nicht zusammenstimmenden Bildern, das Nebeneinander, das Zuviel, die Unmöglichkeit, einem Bilde das rechte Licht, die rechte Umgebung, die rechte Stille geben zu können. „Die Durchschnittsausstellungen von heute sind Bilderbegräbnisse", sagte er oft, „manchmal dritter, manchmal zweiter Klasse, aber Begräbnisse".


Estrade in Lenbachs Atelier

Die Lenbachausstellung am Königsplatze, sie würde er kein Begräbnis, er würde sie eine Auferstehungsfeier nennen. Er würde sich freuen, diese Ehrenversammlung seiner Werke zu sehen, wie er sich an der Rembrandtausstellung im Haag freute, er würde in ihr eine Probegestaltung seines Lieblingsgedankens sehen, eine Reihe seiner vollgültigsten Werke in einer Galerie in seinem Hause zu vereinigen.

Franz von Lenbach hat in seinem Haus in der Luisenstrasse, das ein Denkmal seines Geschmackes ist, deutlich gezeigt, wie er die Gemälde, die für die Heimstätten der Familien gemalt sind, dem Ganzen harmonisch eingefügt sehen wollte. Das von vielen Künstlern so leicht verächtlich gebrauchte Wort „dekorativ", ihm tat er bewusst und gern alle Ehre an. Kunst soll schmücken und geschmückt werden. Je edler der Kunstgegenstand, desto ergiebiger ist er für den Raum, in dem der Mensch leben und schaffen und vergessen, die Lebensdissonanzen vergessen soll. Unter dem weiten Gesetz „Was schön ist, soll herein!", in dem nur der Geschmack der Grenzwächter ist, betrachtete Lenbach auch das Bild in der Wirkung, die er ihm geben wollte. Und jedes Gemälde in der Dreihundert-Ausstellung hat seinen lebendigen Schönheitsgehalt, der auf den Beschauer zukommt und durch seine innere Macht das intime Verhältnis des Alleinseins mit ihm herstellt. So wird durch die künstlerische Sprache Franz von Lenbachs aus der Dreihundert-Ausstellung für die, die eindringen wollen, ein intimes, festliches, feierliches, grossartiges Ereignis: intim, weil in diesen Bildern „der echte Lenbach" aus seiner ganzen Lebenszeit spricht, — festlich, weil sie sich in einem Panorama der grossen Lenbachschen Welt Tag für Tag umschauen können, — feierlich, weil ein Genie aufrichtig mit all seiner Auferstehungskraft sich beweist, — grossartig, weil jedes Bild die grosse ureigene Art dieser Persönlichkeit und ihrer Kunst offenbart. Das wird auch das bleibende Verdienst dieser mächtigen Lenbach-Ausstellung sein, dass sie ihn, Franz von Lenbach, in seiner Einheit und Mannigfaltigkeit reden lässt, dass sie ihm sein Urrecht gibt, sich selbst und seinen Nachruf zu erproben, zu verstärken, sich zum Ruhme, — zur Freude aller, die die Kunst und ihre schönen unvergänglichen Wohltaten lieben!



Vorraum von Lenbachs Atelier

Auf dem Gang durch diese Lenbach-Ausstellung von seinen Werken reden, heisst von ihm reden, und es könnte für den, der dem armen Worte die Wärme, die Wertung abgewinnt, dieses Reden ein Porträt von ihm werden, eines, aus dem, wie aus seinem Selbstporträt, seine Augen hervorleuchten, seine Augen, die so viel einfangen und so viel sagen konnten. Ich nannte Franz von Lenbach den Mittler zwischen der Menge und den Grossen. Als solcher erscheint er



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzregent Luitpold von Bayern





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinz Ludwig von Bayern





Festsaal im Lenbachhause

in all den Porträts, in denen er die Potentaten der Kultur schildert. Er vermittelt, indem er sie alle menschlich treffend darstellt, er unterstreicht den anziehenden Zug ihrer Naturen wohlwollend, alle menschliche Unzulänglichkeit erkennend. Er hat fast alle regierenden Häupter unserer merkwürdigen, eiligen, sinnverwirrenden Zeit gemalt. Die Monarchen, die Diplomaten, die Wissenschaftler, die Geistesfürsten, die Geldfürsten, die Hoheiten der Natur, die schönen Frauen, sie sassen ihm alle still, und hinter seiner Brille schien immer ein geheimnisvolles Mikroskop, in dem er sein Auge schärfte, dem er aber nur selten die Spitze der Karikatur erlaubte. Diese Unterlassung ergab sich logisch, wie alle Wahrheit ist, aus seiner inneren Menschenanschauung, die ins Herz der Kreatur sah, ob sie gekrönt oder geknechtet war, und nie einer Bosheit einen ewigen Platz schuf.

Wie menschlich anziehend hat er den Bayern ihre königlichen Herren gemalt! Er malte schon König Ludwig I., dessen Verdienste er so hoch zu schätzen wusste wie wenige. Er betonte immer wieder, wie viel Schönheit dieser Romantiker auf dem Throne nach München getragen hatte. Er sagte oft, wie er ihn als Patrioten, als Ästhetiker schätze, auf jeden Fall sei er eine grosse Figur in der Geschichte, ein Mann von Bedeutung für alle Zeiten, und dass es ein wehmütiger Anblick gewesen sei, ihn vom Alter gebeugt in grosser Einsamkeit durchs Leben schreiten zu sehen. Und aufrichtig erzählt er, das Porträt, das er von ihm gemalt, habe dem König durchaus nicht gefallen; beim Verlassen des Ateliers rief er: „Gefällt mir garnicht, viel zu alt, viel zu hässlich! Adieu! Adieu!“ Die Ähnlichkeit, die Lenbach in König Ludwig I. mit Moltke sah, ist auch in seinem Porträt sichtbar, vom Denken modellierte Züge.

Die Fortsetzung des künstlerischen Sinns und Handelns von König Ludwig I. in seinem Sohn, dem Prinzregenten Luitpold, steht als eine tatsächliche Dokumentation von der Unsterblichkeit des Geistigen da, wie sie durch Begabung und Tradition in die Erscheinung tritt. Das Verhältnis des Prinzregenten zur Kunst und zu den Künstlern ist ein herzliches zu nennen. Er nimmt teil an den Werken, wie an der Person, er beweist das durch Ankäufe und Besuche und erhält eine Verbindung zwischen Herrscherhaus und Kunstwelt, die einzig in ihrer Art ist. So ist der Prinzregent mit allem inneren Zusammenhang auch der Protektor der Lenbach-Ausstellung, in der sein Porträt am deutlichsten sagt, wie Lenbach seine milde Weise, seine menschliche Ein-

fachheit und Freundlichkeit schaute und zeigt. Prinz Ludwig, der zweite Protektor, ist im Ornat von vor zwanzig Jahren in der Bilderreihe der Potentaten. Sein Gemälde, im Kreise seiner Familie, ergänzt den Eindruck seiner Persönlichkeit, fügt die gemütliche Note bei. Eines der merkwürdigsten Potentatenbilder ist das Porträt der Herzogin Max in Bayern, der Mutter der merkwürdigen Familie, aus der die heroischen Frauen, wie die Kaiserin von Österreich, die Königin von Neapel hervorgegangen sind, deren Sohn, Herzog Karl Theodor in Bayern, der Augenarzt ist, der um der wissenschaftlichen und humanen Arbeit willen die ärztliche Tätigkeit wählte, der Tausenden von erblindeten Armen „umsonst“ das Augenlicht wieder verschaffte, der als ein stiller Wohltäter im Lande wirkt, dessen Tochter die Gemahlin des Prinzen Rupprecht ist, des begeisterten Anhängers Franz von Lenbachs. In Lenbachs Schaffen betätigt sich durch drei Generationen die Devise: „Es muss der Künstler mit dem König gehen!“ Und er ging gut mit den Königen, da er selbst in seiner Weise einer war. Alles Devote lag ihm fern, aber er hatte ein gesundes Mass für die Verdienste, die Rechte des anderen. Er konnte sich unterordnen, aber — er bückte sich nicht. Als ihm einmal ein gutgesinnter Diplomat sagte, er sei bei einem Potentaten in Ungnade gefallen, er wäre bereit, das mit ein paar vermittelnden Worten wieder einzurichten, meinte Lenbach, ihn ruhig fixierend: „In Ungnade? Ich? Bei ihm? Das ist ein Irrtum, Lieber! Er — bei mir!“

Kaiser Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich, der in so tragischem Moment Kaiser wurde, wie hat sie Lenbach geschildert! Die Geschichte dürfte beschwören, Kaiser Wilhelm sei grausam, kalt, tyrannisch gewesen, Lenbachs Porträte würden als Verteidiger seine milde Güte, seine gehaltene, rücksichtsvolle, fast zaghafte Art beweisen. Und wenn keine Tat, kein Dokument bewiese, dass Kaiser Friedrich, sein geprüfter Sohn, ein Idealist war, das Gemälde von ihm in der Lenbach-Ausstellung liesse in seine Seele sehen. Lenbach war es gegeben, die Seele durch all den Wust äusseren Müssens und Verzwergens durchzufühlen, sie gewissermassen aus dem, was das Leben an der Uranlage einer Natur verschüttet, zurückdrängt, was oft nur wie ein vulkanischer Funke in der Tiefe bleibt, herauszulocken, künstlerisch fest zu halten. Diese Seher-Kunst, der oberste Helfershelfer seiner Malkunst, ward ihm von seiner Lebensanschauung gegeben, die ihn befähigte, sich zu verneinen, den anderen zu empfinden, die ihn in ihrer Vorurteilslosigkeit so bescheiden machte.

Keine Beziehung zu irgend einem Potentaten beweist so, ich möchte fast sagen, elementar Lenbachs urtiefe Bescheidenheit, als die zu Bismarck. Als ich ihm einmal im Gespräch alle Vorzüge seines Lebens aufzählte und einfügte: und „Freund Bismarck!“, unterbrach er mich temperamentvoll, wie ich das nur sagen könnte. Das wäre gerade, wie wenn ich sagen würde, eine Maus sei mit einem Löwen befreundet. Niemand sei ein Freund Bismarcks, der sei eine Kulturmacht.

Diese Bemerkung stammt aus der Zeit, in der Bismarck noch ungekränkt auf seiner Höhe stand, in der die gemütliche Kraft sich im Hintergrunde seines Wesens hielt, in der die grossen Aufgaben sie zurückdrängten. Lenbach lernte im Laufe, und das heisst ja: im Wandel der Zeiten die ganze Weichheit, subjektive Weichheit Bismarcks kennen, und eine Reihe von Bildern drücken

auch dieses Kennenlernen aus. An der Hand der Lenbachschen **Bismarckporträts** wäre Bismarcks Lebensgang in seiner Entwicklung, in seiner Vielgestaltigkeit zu charakterisieren. Vom preussischen Soldaten, der seinem Herrn und Kaiser dient, vom gelassenen, scharf einsetzenden Diplomaten, vom behaglichen Gutsherrn, den die Schritte auf eigenem Grund und Boden freuen, vom leidenschaftlichen Politiker, der den leidenschaftlichen Gegner in sich schliesst, vom eisernen Reichskanzler, vom erschütterten Herrscher, vom wehmütigen Witwer erzählt Lenbach die wahre Geschichte, wie er sie erschaut, wie er sie zum Teil miterlebt hatte. Sagt er doch selbst, er war wie das Kind im Hause Bismarcks.



F. v. Lenbach. Frau von Lenbach



F. v. Lenbach. Gabriele Lenbach

Wie Lenbach den eisernen Kanzler, den er so als „geschmiedeten“ Menschen sah, kennen lernte, darüber gingen die buntesten grotesken Geschichten um. Wieder spukte eine solche in der Presse, ich frug ihn, ob die wahr sei? Und beim Malen über seine Brille schauend meinte er, ob ich denn nicht die lehrreiche Geschichte kenne! „Ein Engländer, ein Franzose, ein Deutscher werden beauftragt, ein Kamel zu malen. Der Engländer rüstet sich gründlich aus und reist in die Wüste, um das Tier in seiner Umgebung zu studieren. Der Franzose packt seinen Malkasten zusammen und kutschiert in einer bequemen Droschke in den zoologischen Garten. Der Deutsche aber, — er rührt sich nicht von der Stelle, bleibt im



F. v. Lenbach. Arthur Schopenhauer

Atelier — und schöpft das Kamel aus der Tiefe seines Gemüts, — gerade, wie die Geschichten, wie ich Bismarck kennen lernte.“ Am reizvollsten erzählte das Lenbach selbst, wie er ihm in Kissingen im Jahre des Kullmannschen Attentats vorgestellt wurde, wie er durch die Vermittlung von Donna Laura Minghetti, der Schwiegermutter des Reichskanzlers von Bülow, in das Bismarcksche Haus kam, wie sich aber erst bei einem späteren Zusammentreffen mit Bismarck in Gastein die Beziehung enger knüpfte. Lenbach soll das Wort haben, wie er Wyl die verbindende Episode erzählte: „Ich besuchte in Gastein eine Familie, die im oberen Stockwerk des Hauses wohnte, dessen unteres Bismarck mit seiner Familie inne hatte. Als ich bei meinen Freunden oben angelangt, erzählte ich ihnen von dieser Begegnung (Bismarck), und sie erklärten mir darauf, ich müsse nun auf alle Fälle bei Bismarck einen Besuch machen. Ich weigerte mich und sagte, dazu hätte ich nicht das geringste Recht. Man drang aber in mich und sagte, ich müsste wenigstens meine Karte abgeben. Das tat ich denn auch und ging dann zum Essen. Als ich darauf wieder ins Hotel kam, begegnete ich dem Fürsten, der mich sehr freundlich grüsste und mir sagte, er sei eben im Begriff gewesen, mir einen Gegenbesuch zu machen. „Da muss ein Irrtum vorliegen“, sagte ich, „Durchlaucht müssen mich da mit dem seligen Rubens verwechselt haben“. Der Fürst fragte mich, ob ich schon gegessen habe, und ich hatte die Geistesgegenwart, nein zu sagen, obwohl ich noch mein Dessert in den Zähnen spürte. Bismarck sagte nun: „Ah, da kommen Sie mit mir, ich esse heute allein“. Er war in einer schrecklichen Stimmung. Eine Anzahl von Geheimräten hatte den grossen Mann mächtig aufgeregt und der Fürst machte dem Ingrimme gegen sie ohne jede Umstände Luft. Auch sagte er, er sei in der Stimmung, jeden für einen Spitzbuben zu halten, der ihm nicht klar und deutlich das Gegenteil beweise. Darauf sagte ich: „Da möchte ich Euere Durchlaucht nur bitten, mich recht oft einzuladen, damit ich Ihnen für meine Person das Gegenteil beweisen könnte.“

Und Bismarck lud ihn oft ein, und Lenbach hat ihm Wort gehalten. Durch lange bewegte Jahrzehnte hindurch war er ihm der ehrlichste Ergebene im tiefsten, wahrsten Sinne dieses oft missbrauchten Wortes. Von kaum etwas Menschlichem sprach Lenbach mit solcher herzlichen, freudigen, geradezu grenzenlosen Ehrfurcht wie von Bismarcks Persönlichkeit. Alle Charakterzüge Bismarcks verbanden sich ihm zu einer harmonischen Grösse, die er bewunderte und liebte. Er lauschte auf jede seiner Wesensäusserungen, auf jede seiner Äusserlichkeiten. Wenige, nur ganz wenige drangen so in Bismarcks Eigenart ein, wenige hingen so ununterbrochen



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bismarck





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, Münch

Moltke



und unwandelbar an ihr. Mit den Entdeckeraugen der Liebe sah Lenbach das „Ungeheuer", wie er ihn oft nannte. Das Urnatürliche war Lenbach so verwandt, das, was sich nicht mit Kulturlappen oder Kulturbrokat verkleiden, beengen liess, das, was durchdrang und das Betragen wie die Taten aus der organischen Eigenkraft schuf. Nichts beirrte Lenbach in seiner Schätzung Bismarcks. Nichts! Seine Hingabe an Bismarck war ein Zug in seiner eigenen Grösse. So einen Andern empfinden zu können, dazu gehören verwandte Kräfte, gleiche Masse und Gewichte. Lenbach sah Bismarck als ein monumentales Ganze an, an der Einheit seiner Person, an dem reinen, von innen geschaffenen Stil hatte er seine entzückte Freude. Gehörte Lenbach doch zu den einsichtigen Naturwissenschaftlern, die an jedem Gewordenen die Eigenart bewundern, an der Eiche die Kraft, an der Blume die Zartheit, die dem Baume lassen, was des Baumes ist. Alle Wesenszüge Bismarcks nahm er wie Naturschönheiten auf. Wie sympathisch war ihm die Gemütlichkeit im Bismarckschen Hause, das Leben und Treiben, wie es sich um den Grossen herum abspielte, die Gastfreundschaft, die weder nach Rang, Würde noch Frack frug, die Harmlosigkeit, mit der geplaudert wurde, die heitere Stimmung, die an der Tafelrunde herrschte, zu der wohl Lenbachs entzückender Humor das auserwählte Seine beigetragen hat. Ein kleines, reizvolles Beispiel: „Eines Tages klagte mir die Fürstin ihr Leid: „Da habe ich meinen Mann geheiratet und jetzt habe ich nichts von ihm, er arbeitet Tag und Nacht auf seinem Bureau. Da habe ich zwei Söhne, an denen ich mich zu erfreuen gedachte, und die sind nun auch Tag und Nacht im Geschirr". „Ja, Durchlaucht", sagte ich, „warum haben Sie auch in eine solche Beamtenfamilie hineingeheiratet!"

Den „Beamten" Bismarck erkannte Lenbach aus der Tat als einen gütigen Menschen im Verkehr mit den Seinen, im Verkehr mit jedem Arbeiter, der ihm begegnete, er sah ihn väterlich fragen, nachschauen, handeln und nannte



F. v. Lenbach. Arnold Böcklin

auch sein Verhältnis zu Deutschland väterlich. „Er ist eben ein Demokrat im reinsten und besten Sinne des Wortes, und das sind schliesslich alle wahrhaft genialen Leute.“ „Bismarck ist noch heute kein Philister und verachtet den Philister gerade so lebhaft, wie er es in jungen Jahren getan hat.“ „Er hat von jeher zwei Dinge getan, gearbeitet und sich gehen lassen, seiner Natur nie den geringsten Zwang auferlegt. Alles, was nach diesem einzigen Manne kommen wird, wird immer Glas sein, immer wird man dahinter seine ungeheuere Gestalt sehen. Und ist er einmal tot, dann wird es ganz ebenso sein. Den Mann kann man nicht hinausdrücken aus dem Leben der Nation, aus der Geschichte. Über alle Leute ragt er wie eine Pyramide empor. So ein Mann ist ein Triumph der Menschheit, er ist mehr wert als ein ganzes Reich.“

Diese Aussprüche zeigen, wie Lenbach Bismarck sah. Und jedes neue Zusammensein bestärkte seine Verehrung, seine Begeisterung, die nichts, gar nichts Devotes, aber alle Natürlichkeit, alle Kindlichkeit, alles Reine wahrer Liebe in sich trug. Nur durch dies eindringende Schauen und Herausheben der Höhekräfte der Bismarckschen Persönlichkeit konnte Lenbach der Menschheit dieses Sammelwerk von Bismarckbildern geben, die reden würden, wenn alle Geschichtsbücher verschwänden, in dem er sich selbst ein Denkmal, ein unvergängliches, für alle Zeiten setzte. Er zeigt den Nationen, wie Bismarck dachte, befahl, gehorchte, triumphierte, unterlag, weinte und lächelte, den „Menschen“. Ergreifender, als auf dem Bild, das dieses Heft enthält, hat er ihn nirgends gemalt. Es erfasst den Augenblick, in dem alle Überzeugung in ihrer Religionskraft in ihm aufflammt, dieses „ich kann nicht anders“ derer, die vom Innern getrieben werden, die müssen! Wenn sie eisern handeln, so sind sie durch alle Gluten der leidenschaftlichen Empfindung dazu geschmiedet worden, vom heiligen Feuer!

Moltkes Bild führt schon hinüber zu den Diplomaten, zu denen, die gewissenhaft mit der Anspannung aller verfügbaren Geisteskräfte ihre Aufgabe ausdenken, die ihren Zielen die äusserste Grenze setzen, ihr Möglichstes tun — und dann doch musizieren und sogar gern gemalt werden. Sie haben die Ruhe der besonnenen Mathematiker. Gladstone, Hohenlohe, Döllinger, sie alle waren Meister des Schachspiels oder der Strategie, — wie mans anschaut, ob in der Vogelperspektive oder im Lokalmasse. Döllinger sieht am temperamentvollsten aus, so, als ob er über die diplomatische Schnur schlagen möchte, mehr schlau als kühn. Döllinger und Gladstone, welche auseinandergehenden Wege und Ziele! Aber in der Zentrale der Lenbachschen Kunst werden die beiden zu Pendants, die sich „künstlerisch“ vertragen. Auch Lenbach hatte seine witzigen Diplomatenfreuden!

Es ist, als ob sich im Kopfe Mommsens all das Geistige, was aus den geschlossenen Diplomatengesichtern schimmert, zur Geistesflamme steigerte, — zu der Geistesflamme, vor der all die Faltengewänder und Maskeraden der Geschichtsschreiberei verschwinden, vor der die Vorurteile und die Nachurteile wie Spreu verfliegen, die die Wahrheit von ihren Narrenkappen und Schönheitspflastern reinigt. Lenbach hatte seine helle Freude an diesem Kopf, an dem „stachlichen alten Herrn“, wie er ihn gern nannte. Mit Begeisterung gab er sich der Wiedergabe dieses Kopfes hin und an mancher Venus wäre er für ihn vorüber gegangen. Er hätte wohl





F. v. Lenbach. Werner von Siemens



F. v. Lenbach. Hermann von Helmholtz

gedacht: davon gibt es Mehrheiten, aber es gibt nur einen Mommsen. Das „bewohnte" Gesicht des Forschers zog ihn von jeher an, in Schopenhauers Zügen suchte er dem Geist, der in die Tiefen steigt, gerecht zu werden, — in Mommsens durchgeglühten Zügen gelang ihm das in der glänzendsten Weise. In Helmholtz', in Siemens', in Virchows Porträten, wie ist da das geistige Leben mehr im Gehäuse des Weltmanns verschlossen, von den Temperamenten ummauert! Ein Temperament, das wie das Mommsensche flammt — was Mommsen die Tatsachen waren, waren Liszt die Akkorde, — spricht aus dem Lisztschen Porträt. Das ist der Mensch, der Herr wurde über die Regeln seiner Kirche, über die Regeln seiner Gesellschaft, über die Philister aller Sorte, und dessen feste Burg die Kunst war.

Lenbach sah und schätzte im Tun jedes einzelnen nicht das Handwerk, nicht die Kunst an sich, die er ausübte, sondern wie er es tat. In dem Wie sah er die Rangnote. Er war im stande, einen einfachen Handwerker, der einen seiner Aufträge gut ausführte, Meister oder Wohltäter mündlich und schriftlich zu nennen, — und im Gegensatz dazu einem Geheimrat, einem der berühmtesten Chemiker, der ihn, von Madrid zurückkehrend, besuchte und ihm versicherte, er fände die Lenbachschen Kopien ganz so schön wie die Originale im Prado, zu sagen: „Ich hör', Sie sind ein grosser Chemiker, mein Lieber! Aber von Malerei verstehns halt nix."

Zu Liszt, zu Richard Wagner, zu allen grossen Musikern hatte Lenbach ein sicheres, bewusstes Verhältnis, das intimere zu den Grossen der Vergangenheit, unter denen er Bach liebte; Mozart nannte er den „zärtlichen"; in jedem fühlte er das Geniale seiner Eigenart,

sogar in Johann Strauss erkannte er es, ehe dieser zu seinem Ruhme kam. Auch auf dem Gebiete der Musik war Lenbach durch sein unmittelbares Verstehen der Umfassende, den keine Mauer der Einseitigkeit beengte. Sein musikalisches Empfinden war so eingeboren, dass er, ohne jede Schulung, nach kurzen Versuchen den verschiedenartigsten Instrumenten Harmonien entlocken konnte. Die alten Instrumente interessierten ihn besonders. Einmal vor einer Reise nach Tölz kaufte er eine ganze Reihe zum Mitnehmen und behauptete, bei der Ankunft müsse er sie spielen können. Und — er erreichte es, spielte weiche Akkorde, wie sie ihm auch, ohne es je gelernt zu haben, auf der Geige gelangen, wie er sie oft zwischen seiner Arbeit auf dem Harmonium anschlug. Dieses Instrument spielte Lenbach so ausdrucksvoll, dass kein Geringerer als Hermann Levy oft bewundernd sagte, eine solche Steigerung brächte er nicht heraus. Hermann Levy, der beharrliche Wagner-Paulus, den er als Johannes, als dirigierenden Generaldirektor, als lächelnden Lebenskünstler malte, führt zu Bayreuth, wo Lenbach Richard Wagner malte, wo er die interessante Zeit der ersten Festspiele miterlebte.

Wie alle im Grund echt wahrhaftigen Menschen konnte er mit Niemandens Person und mit Niemandens Kunst den Götzendienst treiben, den er, das Schöne mitgeniessend, in Bayreuth mitansah. Seine gesunde Natur nahm nur Gesundes auf. Auch in der Bayreuther Ekstasezeit machte er selbst Wagner kein Hehl daraus, dass er sich bei der Ausdehnung der Vorstellungen langweile, und wenn ihm Wagner zuredete, klagte er beharrlich: „Aber ich langweile mich“ und verliess die Vorstellungen vor ihrem Schluss. Sich rechtfertigend, meinte er vom Parsifal: „Das ist ja grad, als ob man mit dem Bummelzug durchs Paradies führ', allweil heisst's: anhalt'n!“ Musik liebte er in dem Masse, als sie in einem schöngeführten Leben Genüsse steigert, gewissermassen auch „dekorativ“ wirkt. Weiche Akkorde, wie er sie gern auf dem Harmonium anschlug, zu guter Stunde schöne Lieder in schönen Räumen, zu sanften Klängen ein sanfter, rhythmischer Tanz, — das entsprach seinem Geschmack! So fand er es in dem Hornsteinschen Hause, wo gute Menschen schöne Lieder sangen, in dem Haus, in dem die Frau seiner Liebe aufwuchs unter dem Segen solcher Musik. Bayreuth war ihm zu laut, zu einseitig. Einst, als Wagner nach München kam, überredete ihn Lenbach, mit ihm in die Glyptothek zu gehen. Unterwegs zog Wagner doch die Einkehr zu dem reinen guten Münchener Bier



F. v. Lenbach. Rudolf Virchow



Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Theodor Mommsen



mit Bratwürstln den klassischen Genüssen vor. Lenbach lachte und meinte, nun sei er gerechtfertigt, wenn er in Bayreuth desertiere.

Aller Kunst gegenüber war Lenbach keiner Heuchelei fähig. Schablonentaxationen anerkannte er nicht. Was nicht zu ihm sprach, stiess er ab, kraft seiner Natur. Wenn sich das in



F. v. Lenbach. Gladstone und Döllinger

derben Worten äusserte, so waren diese nur die Knallfeuer des Temperaments. Keine Bosheit blieb zurück. Er hat oft Rindvieh gesagt und wohl zu gleichen Teilen Recht und Unrecht gehabt. Sein Zorn brauchte Worte, keulenkräftige Worte! Wenn er sie in die Gehörweite der Philister warf, so wurden sie ganz anders geprägt, als sie gemeint und wert waren. Sie könnten so aus dem Ganzen des Lenbachschen Wesens genommen, abgerissen beurteilt, ihn als rücksichtslos oder grob hinstellen, was er nie war. Heuchelei, Unfähigkeit, Verleumdung, — welch ein verhängnisvoller enger Zusammenhang besteht zwischen ihnen, — die entflammten seinen Widerstand zu Blitz und Donner; wo er ihnen begegnete, schlug er auf sie los. Wenn er beim Anblick des Porträts eines Unfähigen von einem Unfähigen ausrief: „Da sind doch die zwei Rechten zusammen gekommen, da ist ein Vieh von einem Vieh gemalt worden," so war diese Äusserung das ganze Gewitter seines Zornes. Es gab sich schnell. Nie schlug es in die Existenz eines anderen ein.

Dazu war er zu mitleidsvoll, selbst mit dem Antipathischen. Einen Kunsthändler, dem alle Künstler die Ateliers verschlossen, liess er immer wieder ein. Befragt, warum er diesem Widerwärtigen, den Niemanden mehr empfange, seine Türe öffne, war seine Antwort: „Siehst, der Kerl ist so widerwärtig, den mag gar niemand. Wenn auch ich ihm nichts mehr gäbe, wär' er ganz ausgestossen!“

Aber einen Schurken nannte Lenbach einen Schurken. Er tat es nicht leichtfertig. Wenn er sich von diesem Rechte überzeugt hatte, verstummte er nicht mehr. Er hat es bewiesen. Seine Überzeugung war stark, mutig, laut! Mit welchem zornigen, werbenden Feuereifer, mit tausend zornheiligen Donnerwettern und mit tausend güteheiligen Bitten und Dankworten kämpfte er für den Bau des Nationalmuseums, des Künstlerhauses, des Bismarckturmes. Moses schlug aus dem Felsen Wasser, — er schlug aus dem Gleichgültigen Teilnahme und Taten, die einem Wunder gleichen. Er selbst gehörte zu denen, die ohne laute schöne Worte mit stillen schönen Taten halfen. Was er gab, wie er gab, wie er ausgenützt wurde, davon wissen nur, weil er schwieg, seine wenigen Intimen, seine Freunde, manches nur seine einzige Vertraute, seine Frau, zu erzählen. Für die grossen Objekte aber musste er bitten gehen.

Es ist ein Ehrenkapitel in der Lebensgeschichte Lenbachs, wie er für diese Architekturen seine ganze Person einsetzte, und wie sie nun unvergänglich München schmücken, sind sie nicht nur Denkmäler seines Schönheitssinnes, sie sind auch Denkmäler seiner persönlichen Kraft. Als er mir das eben in der Vollendung begriffene Künstlerhaus zeigte, stellte er mir seinen Freund, der sein ganzes Vertrauen als Künstler und Mensch besass, Gabriel Seidl mit der Bezeichnung vor: „Der ist die Mutter davon, ich bin der Vater“. Eine Wandbekleidung im Festsaale gefiel ihm nicht, sie schien ihm zu matt. Mit welcher Herzlichkeit er auf Seidl einredete, er solle sie glänzender machen lassen: „Siehst, ich mein', es solle von orientalischer Pracht sein, weisst so, als ob 300 Juden 400 Jahre dran g'stickt hätten.“ Ja, wie ein zärtlicher, freigebiger Vater wollte er dies Haus seines Geschmackes ausstatten, und wie ein zärtlicher, freigebiger Vater beschenkte er es, ideell und materiell. Er regte das griechische Fest im Hoftheater an, dessen Einnahmen dem Künstlerhausfonds zu gute kamen. Wie warb er um sein Zustandekommen, lieblich, witzig! „Ich denke mir halt so ein Oktoberfest in Griechenland.“ Wenn Lenbach auf dem witzigen Festbilde von F. A. Kaulbach die Quadriga kutschiert, so stimmt dieses Symbol! Lenbach war es, der diesen Festwagen lenkte. Er lenkte den ganzen Bau des Künstlerhauses, dessen Schönheit alle Bedenken besiegte, zur Freude seines Ur-Vaters, dem die Schenkung der Stadt für den Lieblingsbau noch in kranken Tagen eine Weihnachtsgabe war. Seine Freunde wissen, wie er danken konnte, wie ein beglücktes Kind. Jede Güte gewann den Wiederklang seiner eigenen ab, es war ein Echo in seinem Herzen, das den Ton verstärkte, steigerte, festhielt. Er gab meist mehr, als er empfing. Seine Freunde wissen auch, wie er Freundschaft auffasste, wie eine heilige legale Institution, in der Pflichten und Rechte enthalten sind, untrennbare und unvergängliche.

Seine Treue war eine lebendige, tatkräftige, es muss gesagt sein, — oft unkritische. Wer einmal mit ihm zusammen geplaudert, gedacht hatte, ihm zustimmte oder ihn überzeugte, dem gab er

leicht mit dem Du die vermeintliche Freundschaftsnähe. In dem überreichen kosmopolitischen Verkehr, den er hatte, stand er unverrückbar fest zu seinen alten Beziehungen, zur entferntesten Verwandtschaft wie zu den alten Jugendfreunden. Der Maler Hofner, sein erster führender Kollege aus der Schrobenhauser Zeit, behielt seine Stelle im Lenbachschen Interesse, und es war wohltuend zu sehen, wie er Hofner vorstellte und seine Bilder pries. Er brachte sie hie und da ins Lenbachsche Atelier, und ich sah zu, als Lenbach in eines der warmfarbigen Hühnerbilder plaudernd hineinkorrigierte, dann sein breites „Lenbach" zu dem Namen „Hofner" setzte: „Weisst, da kriegst mehr Geld von die Leut' —".



F. v. Lenbach. Fürst Hohenlohe

Lenbach zählte zu den guten Menschen, die von einem kritischen Urteil über Freunde in ihrer Freundschaft, wenn sie den Kern der Natur schätzten, nicht gestört, die ihnen individuell gerecht werden, wie es Lenbach Böcklin wurde, dessen gegensätzlicher künstlerischer Weg, dessen gegensätzliche künstlerische Anschauung ihm ganz klar war. Lenbach war der Böcklinschen Kunst, ohne sie so hoch einzuschätzen, wie es heute geschieht, viel toleranter, als Böcklin der seinen. In jedem Urteil zog er die gegebene Art und Grenze der Begabung, das unzulängliche Menschliche in Betracht. In diesem grosszügigen Sinne, ohne nach der innersten künstlerischen Übereinstimmung zu fragen, stand er vielen bei, lebendig war er für sie. Wo es galt, für sie einzutreten, nahm er ihre Sache auf seine breiten, starken Schultern. Wyl erzählte er ausführlich, wie er für Moritz von Schwind handelte: „Schwind sagte mir eines Tages, dass es ihm „nicht extra" gehe. Er habe das ganze Atelier voll „Bildeln", aber niemand kaufe ihm etwas ab. Es stellte sich heraus, dass Schwind etwa fünfundzwanzig Bilder kleineren Formats vorrätig hatte und dass er willens war, diese ganze kleine Galerie für achttausend Gulden loszuschlagen. Ich fasste nun den Entschluss, Schack dieses Geschäft plausibel zu machen. Das war aber kein leichtes Stück Arbeit. Schack sagte: „Ich mag die Bilder von Schwind, den Kerl selbst aber kann ich nicht leiden". Kam ich zu Schwind, so sagte der wieder: „Der Kerl ist mir unausstehlich". Was sollte ich nun tun, um zwischen zwei solchen Feinden einen Handel zustande zu bringen? Ich begann Schack zu erzählen, wie sich Schwind für indische und persische Literatur begeistere und dass er erklärt habe, Schack sei ein wunderbarer Mann, der die Dichtungen des Orients nicht nur übersetzt, sondern neu gedichtet habe. „Die ganze Zeit schwärmt er mir von Firdusi vor, und obwohl ich selbst diese Sachen bewundere, so wird mir das schliesslich doch etwas langweilig". — „So,

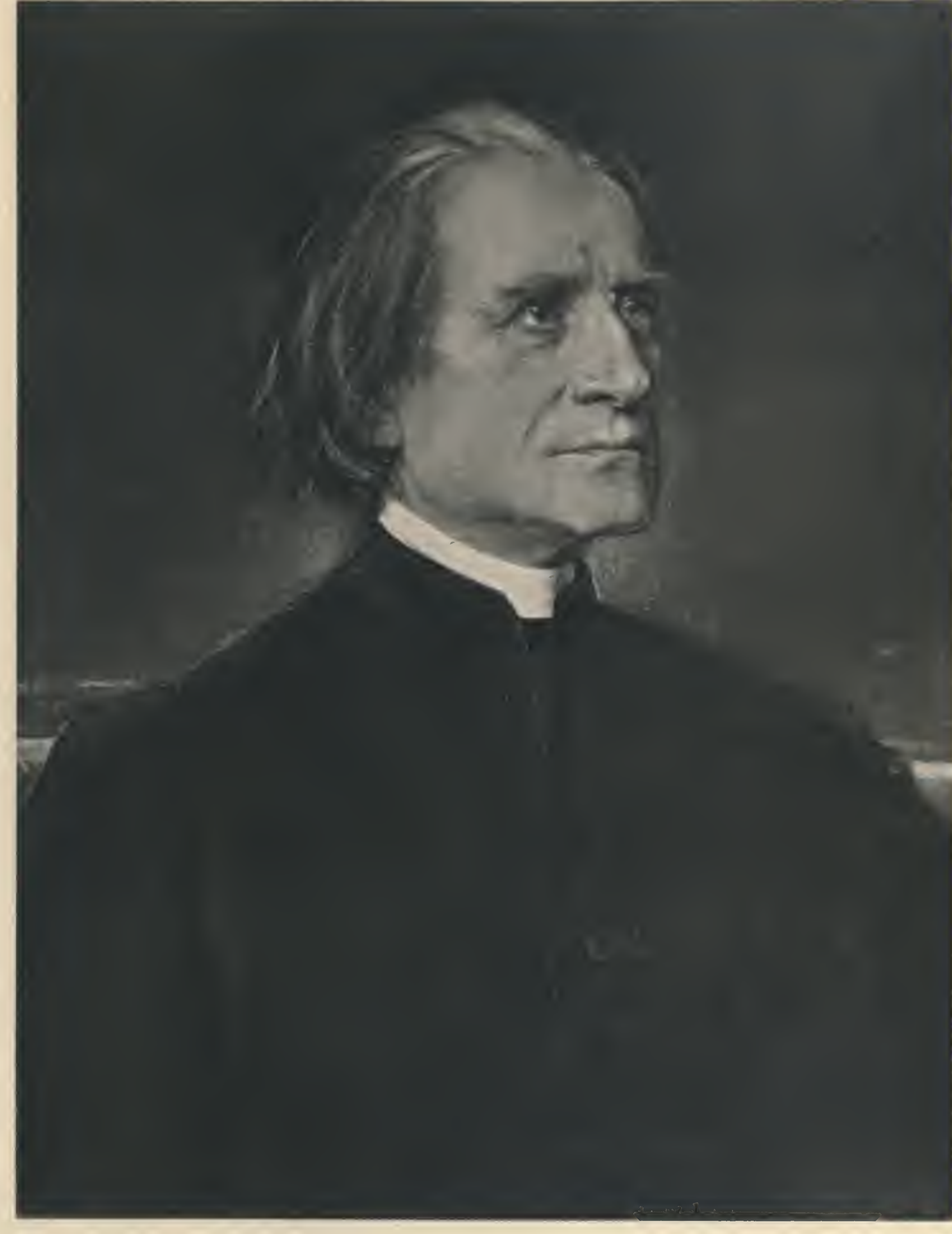
so," sagte Schack, „das habe ich ja garnicht gewusst, dass der Schwind ein so gebildeter, geschmackvoller Mann ist". Nun rückte ich mit der Offerte heraus, mit den fünfundzwanzig Bildern für achttausend Gulden; das ging aber schon schwerer. Endlich brachte ich es aber doch zustande. Schack verlangte nur noch ein Bild als Zugabe, so wie man beim Fleischer einen guten Suppen-



F. v. Lenbach. Wilhelm von Rümann

knochen verlangt, und ich glaube auch, dass Schwind das verlangte Bild gegeben hat. Kaum war der Kauf abgeschlossen, so wollte Schack die Bilder sofort holen lassen, ich aber sagte, dass Schwind das Geld dringend brauche und es sofort haben müsse. „Geben Sie mir die achttausend Gulden", fügte ich hinzu, „und ich will im Augenblick alles in Ordnung bringen". Und so geschah es auch. Schack schickte einen Kammerdiener mit einer Kutsche und liess die ganze kleine Schwind-Galerie abholen."

So half Lenbach dem Freunde und der Schack-Galerie. Überall griff er vermöge seines warmen Temperaments und seiner vorurteilslosen Intelligenz tätig ein. So versöhnte er Semper und Wagner nach dem ähnlichen Rezepte, wie das schon Shakespeare bei Benedikt und Beatrice anwandte, er pries den einen dem andern so lange und heftig an, jeder glaubte es gern — und die Feindseligkeit wandelte sich in die alte Freundschaft.



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Franz Liszt





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Rudolf von Seitz



Lenbach blieb dem verdienstvollen Semper, dem Menschenränke so tragisch mitspielten, ein stützender Freund, rührende Briefe Sempers legen davon Zeugnis ab. Auch nach Sempers Tod trat Lenbach mit scharfer Energie für ihn ein. „Als das Opfer elender Schliche den Geist aufgegeben hatte, veranstaltete die Wiener Künstlergesellschaft zu Ehren des Verblichenen eine kleine Feier. Bei dieser Gelegenheit erschien in einem sehr bekannten Blatte eine Biographie Sempers, worin ausgeführt wurde, Semper sei schon bei seiner Ankunft in Wien ein gebrochener



F. v. Lenbach. Adolf Hengeler

Mann gewesen; doch sei sein Werk von einer jüngeren, ausgiebigeren, bedeutenden Kraft übernommen und glücklich zu Ende geführt worden. Wütend über diese ungeheure Lüge, schrieb ich an die Redaktion des betreffenden Blattes und schloss einen Brief an dessen Kunstredakteur bei, worin ich mit den denkbar schärfsten Ausdrücken meiner Auffassung Ausdruck gab. Es sei eine wahre Schmach, schrieb ich, Semper an seinem offenen Sarge die Ehre zu rauben. Alles, was an den Bauten gut sei, sei das Werk Sempers, alles Schlechte rühre von Hasenauer her. Den wenigen Eingeweihten sei dieser Tatbestand schon längst bekannt und es sei schändlich, wenn man es immer wieder versuche, das grosse Publikum irrezuführen. Zum Schlusse gab ich mir die Ehre, in der unverblümtesten Weise den Herrn Kunstschreiber meiner vollen Verachtung zu versichern. Was war die Folge davon? Ich erhielt von dem edlen Kunstschreiber einen süssen wedelnden Brief, den ich der Redaktion zurückschickte mit der Bemerkung, dass ich die Verachtung,



F. v. Lenbach. Georg Proebst

die ich bisher für Herrn . . . allein empfunden, nunmehr auf die ganze Redaktion ausgedehnt wissen wolle. Der brave Kunstschreiber hatte später die Frechheit, mich besuchen zu wollen. Ich habe ihn aber ohne Zeremonien irgend welcher Art hinauskomplimentiert."

So handelte Lenbach an seinen Freunden, — auch an den Stummgewordenen. Für die Stummgewordenen reden, für die Schlafenden wachen, für die Toten kämpfen, — das ist in dieser Welt die Feuerprobe der echten Treue, die keinen Lohn und keinen Dank will. Lohn und Dank, diese Güter, hat Lenbach überreich vorausbezahlt, und viele Schuldner von ihm halten sich still im Lande, trotzdem die Bilder an den Wänden zu ihnen reden sollten und reden. Noch als schwerkranker Mann sagte er beim Besprechen der Zukunft, der materiellen Verhältnisse zu seiner Frau, man habe doch nicht nur mit dem baren Gelde zu rechnen, man habe doch auch sichere Güter in der Freundschaft: „Ich habe mein Vermögen doch mehr in Freundschaft als in Geld angelegt . . . . ." Ja, Freundschaft und Liebe hat er gehalten. Sie waren die Religion seines Herzens, die so viel Güte verbreitete.

Wie Lenbach zu den Menschen stand, das ist der Welt, der immer nur Momentaufnahmen von jeweiligen zufälligen Eindrücken gegeben werden, zum grossen Teile fremd, unklar. Die Nüchternen, die sich so leicht, da sie phantasie- und ideenarm sind, zu Missgünstigen und Böswilligen auswachsen, sind eigentlich dem Grossen, den sie erreichbar nahe im Erfolg sehen, von vornherein nicht gut. Erst wenn sie durch Todesferne und Denkmalpyramiden von ihm getrennt sind, finden sie ein zustimmendes Verhältnis zu ihm. Sie können es nicht freudig mitansehen, wie ihm der böse, wie ihm der gute Tag besondere Ernten in die Scheune schiebt. Es erleichtert sie von der Bürde des Neides, ihn zu verkleineren. Entstellende Gerüchte werden von Mund zu Mund zu historischen Tatsachen geprägt, — und da sie in einem Umkreis ihr Leben weiterführen, der denen



F. v. Lenbach. Fritz Plank

ganz fern liegt, die berufen wären, die Rechenschaftsjustiz zu üben, führen sie ein meist ungestörtes Dauerleben in der Riesengruppe der historischen Lügen.



F. v. Lenbach. Frau N.

Lenbachs lustige Antwort auf die Frage, wie er seine beiden Häuser verbinde, „mit einer Hypothek", mit welcher Vorliebe ward sie als Charakteristikum leichter Auffassung von Schulden weitergetragen! Der Nachdruck wurde nicht darauf gelegt, wie kühn ein Mann ohne Bargeld bauen kann, wenn er eben das Geld in fleissigen Wochen schnell ermalt, nur „ein Genie!" Ihm galt Geld als Tauschwert, nicht als Gut an sich, dem irgend welche Opfer zu bringen Sinn hätte. Die kostbaren Tauschwerte seiner Bilder verschenkte er ohne Besinnen, ohne Berechnen, wenn ihn die Sympathie oder das Mitleid oder — die Schmeichelei in ihre Macht bekam. Er konnte es durch die ausgleichende Sicherheit, die in dem Bewusstsein lag, dass er im rechten Moment die rechten Preise stellen konnte und erhielt, ruhig tun. Er fühlte damit auch sein Opfer gewertet, denn manches Mal war es ein Opfer, die sogenannten „Kunden" zu malen, uninteressante, „unbewohnte" Gesichter. Dann sprach er wohl von einer Sehnsucht nach rückhaltslosem freiem Schaffen; Hühner, Mythologisches wollte er malen, — keine Besteller! Aber wenn er die Besteller unter seine schöpferischen Augen bekam, da ging sein malerischer Spürsinn suchend aus, — und welche Entdeckungen machte er! An einem der uninteressantesten, hässlichsten Männerköpfe, den lange Ohren für jedes andere Auge noch mehr entstellten, lobte er gerade die Ohren: „Schaut nur hin, das sind ja gar keine Ohren, da ist jedes eine ganze Landschaft!" Er sah eben alles in dem malerischen Spiel von Linien und Lichtern; das Malerische blieb ihm immer das Magnetische, die schöne Frau, die seelenlos war, — nannte er, während sie im Vollgefühl ihrer Auszeichnung sein Atelier verliess: „Eine schöne Kuh". Das drückte keine Missachtung aus, nur eine Graduierung, denn eine schöne Kuh hatte seinen vollen Beifall. Sein Beifall! Wie falsch wurde er gerade von Frauen gewertet, und wie viel flüchtiger war er, als er schien.



F. v. Lenbach. Lilian Sanderson

Lenbach war so in sein künstlerisches, tätiges, geistiges Leben eingewurzelt, dass seine reiche lebendige Subjektivität immer wieder in seiner Kunst aufging, dass ihm in der Fülle, in der steten anregenden Bewegung seines Schaffens jedes Suchen, jedes Pflegen intimen Verkehrs fern lag. Seinem persönlichen Gefühlsleben ward er sehr wählerisch gerecht. Reiche auserlesene Erfolge und schwere bittere Enttäuschungen hatten ihn im Grund seines Wesens „vor der Welt verschlossen!" Seine gütige Menschenfreundlichkeit machte die Türen seines grossen Wesens weit auf, wie die Türen einer katholischen Kirche. Aber — das Allerheiligste, das hütete er. In seiner liebenswürdigen Natürlichkeit, in der Ansprache „Schöne Frau" brauchte er den „Hauptschlüssel", der ihm bequem war. Nur die, die tiefer schauen, wissen, wie freundlich



F. v. Lenbach. Königin von Neapel



F. v. Lenbach. Frau Hedwig Dohm

und herzlich gerade ein Objektiver sein kann, ohne s i c h zu geben. Diese Freundlichkeit und Herzlichkeit, die sich verneint und den Anderen, der im Durchschnitt nur geschwätzigen Egoismus gewöhnt ist, reden macht und reden lässt, zieht an wie ein Spiegel. Und Lenbach wirkte auf die meisten wie ein Spiegel und diese meisten gaben sich bewusst oder unbewusst alle Mühe, vor diesem verewigenden Spiegel so schön, so geistig, so interessant wie möglich zu sein, Männer wie Frauen.

Die Männer charakterisierte Lenbach nach ihres Wesens Kern, das Malerische in der Modellation des Kopfes gebend, die die Schönheit des Mannes bedeutet. Bei den schönen Frauen malte er die Schönheit als Selbstzweck!

Die Behauptung, Lenbach sei als Maler von Männerporträts hervorragender wie als Maler von Frauenporträts, ist schon einer jener allgemeinen Glaubenssätze geworden, die aus einem Trugschlusse entstanden sind und ohne Nachprüfung nachgesprochen werden und bestehen. Das Leben jedes einzelnen Kopfes brachte er durch sein schöpferisches Können in die lebensvollste Erscheinung, ob es ein Männerkopf oder ein Frauenkopf war, er gab mit seiner mächtigen Kunst, was er sah und was malerisch zu sagen war. Der Nachdruck ist auf das Wort „malerisch“ zu legen, denn bei all seinem tiefgründigen Sehen in die Natur der Männer wie der Frauen verwarf er die sogenannte Wahrheit der modernen Kunst, die die Dissonanzen betont. Er wollte nicht überraschen, blenden, aufregen, er wollte still beglücken. „Die grossen Meister der Alten ziehen einen so sanft und mild in ihre Kreise“. Es war eine zwingende innere Verwandtschaft, die ihn von seiner frühen Jugend an zu den Werken der Alten zog, und schon, als er noch in Aresing und Schrobenhausen Porträts malte, erkannte er: „dass in der alten Kunst allemal dasjenige Werk, das einen ganz unmittelbaren Eindruck macht, mit der grössten Rücksichtslosigkeit aus der Fülle der Erscheinungen herausgeschnitten ist, ohne dass etwas dazu getan oder davon genommen wäre. Diese Ausschliesslichkeit, diese Konzentration auf die vorliegende Aufgabe, dieses Gefühl, dass das lebendige Wesen, das man vor sich hat, nie wiederkommt, dass es ein Unikum ist in der Welt der Erscheinungen, macht dem Künstler den Gegenstand seines Schaffens zum Ereignis. Er fühlt sich durchdrungen von der Pflicht, der zerstreuten unruhigen Natur gegenüber etwas zu schaffen, was für alle Zeiten dauern und auf den Beschauer einen einschneidenden Eindruck machen soll. Es kam mir dabei vor, als hätte ich in keinem meiner Zeitgenossen diese tiefe Versenkung in die einzelne Er-



F. v. Lenbach.

Der erste Versuch nach der Natur in Öl!
Schrobenhausen den 1 Sept 1854.

scheinung gefunden, und auch bei der grossen Masse der alten Maler fand ich sie nicht, mit Ausnahme der grossen Herren, der Tizian, Rubens, Velazquez und anderer". „Alle diese Ideen kamen mir, während ich an dem Bildnisse meines Bruders malte. Ich fühlte, dass ich nichts auf der Welt zu tun hätte, als etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen, was auf meinem Bilde den Eindruck einer machtvollen Lebensfülle machen müsse, und dass das nur zu erreichen sei in einer glücklichen Form, aus der alles ausgeschieden wäre, was die Einheit stören könnte, das Licht in einem entschiedenen Rhythmus verteilt, alles gleichsam zu einem dramatischen Moment gesteigert wäre, zugleich aber wieder zur harmonischen Ruhe durchgebildet."



F. v. Lenbach. Porträt

Nach dieser idealsten Anschauung eines Porträtmalers, die auf dem Urboden seiner eigenen Natur erwuchs und am inneren verwandtschaftlichen Zusammenhang mit den alten Meistern zum klaren Bewusstsein, zur realen Tatkraft erstarkte, malte Franz von Lenbach. Aus seinem ursprünglichen, unmittelbaren Instinkt heraus, ohne schulhaften Wegweiser, fand er sich zu den Alten, und lebenslänglich ging er in ihre Lehre, lebenslänglich arbeitete er, unter ihrem Einflusse sich an ihnen messend, an der Verfeinerung seines Könnens. Als ich ihm einmal beim Unterzeichnen einer Skizze von Mommsen zusah, frug ich, während er die ersten Buchstaben zog, ob er denn nie „von" Lenbach unterzeichne? Er hielt ein, sah mich lächelnd an und meinte: „In der Kunst da gibts kein ‚von', da muss man schauen, dass man nachkommt!"

Als Lenbach im Jahre 1893 bei Gelegenheit des ersten Kongresses der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren die gewählte, glänzende Ausstellung alter Meisterwerke im Glaspalast veranstaltete, hielt er eine Rede, die zu den kostbarsten Dokumenten seines Nachlasses zählen darf, die in kurzen Zeitabschnitten immer wieder da gelesen werden müsste, wo Kunst gelehrt, gelernt, im Geist und in der Wahrheit begriffen werden soll. Sie zeigt, mit welchem eindringenden Ernste Lenbach die Fragen der Kunst, die ihn von Jugend auf beschäftigten, durchdrang, wie klar er seine Erkenntnisse feststellte. Er hatte all die forschende Bewusstheit und all die tiefe Herzlichkeit im Verhältnis zur Kunst, die er in den Reynoldschen Reden unablässig bewunderte. Nur fehlte ihm der breite Wirkungsboden, den Reynolds hatte, den sich Lenbach wünschte. Diese Rede Lenbachs kann neben den Reden Reynolds' bestehen, sie enthält das Erfahrungsbekenntnis



F. v. Lenbach. Mädchenkopf

eines scharf denkenden, durchgebildeten Künstlers, der, ein gütiger Mensch zugleich, die goldene Ernte seiner umfassenden Praxis, ein so kostspieliges und kostbares Gut, den Kommenden, den Suchenden fruchtbar machen möchte. Noch wartet Lenbachs mit altruistischer Begeisterung ausgedachter Plan einer praktischen Werkstätte, in der dem Künstler alle nützlichen und bewährten Erfahrungen in der Technik praktisch auf die erprobteste Art übermittelt würden, der Verwirklichung. Ein Lieblingsgedanke Lenbachs war es, eine solche Werkstätte nach seinem Sinne zu gründen und zu leiten. Dass ihm die Stadt oder der Staat diese Lehrgelegenheit nicht gaben, bleibt ein unberechenbarer, unersetzlicher Verlust. Altruistisch war sein Plan, den „Anderen" sollte er dienen, denen, die kommen, wollen, suchen werden, die auf so vielen Irrwegen Zeit, Kraft, zu oft sich selbst verlieren: ihnen wollte er den Weg zu einer technischen Meisterschaft, die er in der modernen Kunst so sehr entbehrte, ohne die keine reine künstlerische Sprache erreicht wird, erleichtern, die rechte Grammatik wollte er ihnen verschaffen. Seine Grammatik, wie hat er um sie geworben und wieder geworben, und wie hatte er sie sich erobert als seinen grundeigenen, unnachahmlichen Besitz!

Vor dem echten Lenbachschen Können stehen die Maler erstaunter wie die Laien. Im Glaspalast in München hörte ich einen der anerkanntesten österreichischen Maler, der selbst Lehrer ist, vor dem Lenbachschen Porträt des Freiherrn von Tucher sagen: „Wie man das macht — wie man das macht — aus der ganzen Ausstellung möchte ich nur dieses Auge als den Inbegriff vollendeter Meisterschaft mitnehmen!" Das Auge! Es interessierte Lenbach immer und überall, nicht nur beim Menschen, auch beim Tiere. Das Auge eines Hundes, eines Fisches, einer Katze, wie konnte er es bewundern! Noch auf einer seiner letzten Reisen interessierten ihn die Augen eines Bockes dermassen, dass er ihn kaufen und nach München vor seine Staffelei haben wollte. Lenbach steigert manchmal seine Darstellungsart, im besonderen die des Auges, bis zur höchsten Virtuosität, wie ein Paganini, der auf der G-Saite ganze Stücke spielte, zeigt er durch das im Auge konzentrierte Leben den ganzen Menschen.



F. v. Lenbach. Lenbachs Vater

Ja, wie er das macht! Ob er mit Bleistift oder Kohle, mit Pastellfarben oder Ölfarben malt, ob er

nur wenige Striche auf den Pappendeckel wirft oder ein Gemälde bis ins tiefste vollendet, er schafft ein Leben, das sich der Wortbeschreibung entzieht, das jede Kleinlichkeitskritik überstimmt, über sie triumphiert. Ob er durch vorbereitende Photographien sein Formengedächtnis kontrollierte — mehr bedeuteten sie ihm nicht, — ob er die Hände vernachlässigte und sich damit eines der stärksten bildlichen Sprachmittel entschlug, ob er dem konservativen Ähnlichkeitsbegriff seine persönliche geistreiche Momentaufnahme und Momentauffassung vorzog, jeder Versuch trägt sein Leben. Wenn er einmal die Hände malen wollte, so sprachen sie wie seine Augen! Und wie eingehend oder wie flüchtig er malte, den grossen Strich, das, was nur er hatte, gab er jedem Bilde mit. Die sichere Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten gab ihm die grosse, oft spielende Ruhe. Mit seinem findenden Blicke, mit seinem findenden Geiste trug er aus allem Schauen und Denken Mittel in seine Werkstatt; er grübelte nie bis zur Beschwerde, er probierte immer von neuem, kühn und wissenschaftlich dabei, ein frohes, angeregtes, lustiges Tun und Gewinnen! Wenn man seine nach Tausenden zählenden, in der ganzen Welt zerstreuten Gemälde nur zur Betrachtung ihrer malerischen Technik nebeneinanderstellen und auf ihre Vielseitigkeit und Fortschritte hin prüfen könnte, alle kritischen Erwägungen würden vor der höheren, mit sich fortziehenden Macht der Lenbachschen Kunst verschwinden. Aus all ihrer Vielartigkeit und Wandlungsfähigkeit stiege die Einheit des Genies Franz von Lenbachs hervor, des Genies, das kann, was es will. Unwiderstehlich zieht es in seine Kreise, vor seinen ruhigen harmonischen Spiegel, zum Mitgenusse seines „paradiesischen" Sehens! Er wollte das Ganze der Welt „paradiesisch" sehen, alles Harmoniestörende ausschalten, kraft seiner Anschauung, an der die Lebenskunst, nicht nur die Malkunst, ihren vollen Anteil hatte.

In der so indirekt und schlecht unterrichteten Aussenwelt denkt man, Lenbach sei ein Mann der Frauen gewesen, im weltlichsten Sinne. Unhuldigend und huldigend habe er zu der grossen Schar der Schönheiten, die zu ihm wallfahrteten, allerlei Spielarten von Beziehungen gefunden, wie sie sich Unwählerische, Ungesättigte gerne vorstellen. Dem war in Wirklichkeit nicht so. Die grosse Auswahl, die täglich nicht nur ihr schönstes Kleid für ihn anzog, sondern auch ihr schönstes Gesicht für ihn aufsetzte, er sah sie im Durchschnitt nur als Objekte seiner Kunst, als Modelle. Dieser malerische Standpunkt war von vornherein der bestimmende in seinem Verhältnis zu ihnen. Er sah nicht das Gesicht, das sie aufsetzten, sondern das, was sie hatten, und wenn ihm das, was sie hatten, sehr missfiel, so setzte er ihnen auch öfters in seinem künstlerischen Geschmack ein anderes auf, gerade wie er ihnen meistens andere Kleider malte, als sie anhatten. Einer grossen Anzahl von Frauen gab er den Ausdruck, den er ihnen wünschte, der auch vielleicht im anregenden Gespräch mit ihm über ihre Züge ging. Ich brachte ihm einmal eine zufällig gefundene Federzeichnung Rembrandts von dessen Frau mit der Aufschrift: „Einen Tag, nachdem wir uns gezankt hatten." So könnte man unter eine Reihe Lenbachscher Frauenporträts schreiben: „Wie sie war, als sie mit mir sprach." Sind doch die Gesichter der meisten deutschen Frauen wie verschleiert, verschlossen — so dicht, wie die der Orientalinnen. Nur ist ihnen der Schleier, die Decke der Schablone, eingewachsen durch den gewohnheitsmässigen, anerzogenen Stillstand



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Damenbildnis





Franz von Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Lulu Heyse





F. v. Lenbach. Blinder Mann mit Kind

der Züge. Das sogenannte „gute“ Betragen, das der individuellen Natur der Frau von den frühesten Jahren an strenge Fesseln auferlegt, viel verhängnisvollere, als sich die Erzieher träumen lassen, wirkt verödend auf ihre Züge. Ehe die Individualität nur recht erwacht, steht sie schon unter der niederhaltenden Macht dieser Erziehung, die jedes lebendigere Mienenspiel eingrenzt, die der Natur keinen freien Spielraum lässt, dies ihr Erbgut, das sie so geheimnisvoll von Individuum zu Individuum zu tragen sucht, unterdrückt.

Die Minorität, die dem verhängnisvollen Einflusse der Schablonenerziehung entgeht und den Mut der Eigenart sich erhält, ist in der Minorität, und diese Minorität verteilt sich in kleineren Teilen auf die gute Gesellschaft des Salons und des Bürgerhauses. Der grössere Teil gehört der guten Gesellschaft der Kunst an, zu der Lenbach jede Frau zählte, die ehrlich bei ihrer Sache war, ob sie sang, wie Lilian Sanderson, schauspielerte, tanzte oder — wie die Schlangenkönigin Schlangen bändigte. Eine kleine Tingeltangelsängerin, von der er wusste, dass sie ihre Mutter ernähre, stellte er mit empfehlenden Worten, die in der Umgebung Ehrerbietung anschlagen wollten, vor — und es war wohltuend zu sehen, mit welcher Besorgtheit er seinerzeit das Gemälde der Schlangenbändigerin, das er ihr schenkte, als sie mit der Hagenbecktruppe abfuhr, in einer Droschke durch seinen Diener zum Zuge schickte: „Damit's ja an das arme Hascherl kommt!“ empfahl er immer wieder.

Die Majorität der von der guten Erziehung abgestumpften, erst äusserlich, dann meist auch innerlich still gewordenen Frauen bemitleidete Lenbach mehr wie die, die kämpfen und für sich einstehen müssen. Wie oft war er von der ganzen Art dieser Frauen enttäuscht, staunend sah er, welch grobe äusserliche Mittel sie anwandten, um ihre Schönheit zu heben, um zu gefallen, unwissend, dass nur das seelische Leben den Blicken das Feuer, den Zügen die Bewegung, der Schönheit das Höhere, auch das Höhere im malerischen Sinne, gibt. Bringt doch ein nicht innerlich geführtes Leben der äusseren Schönheit unvermeidlich böse Folgen; der Strahl, den nur die Jugend in ihrem Jugendglanze an und für sich, unmittelbar verleiht, verschwindet.



F. v. Lenbach. Dorfstrasse (Aresing)

Die Frau, die vorwiegend grollt, sich langweilt, gähnt, nur bei Dienstboten und

Schneidern das Temperament mittun lässt, in der Ehe nur den Hafen des Müssiggangs, des Flirts findet, ihr Gesicht wird immer leerer, — unbewohnt! Wie die grosse Rahel von Varnhagen sagte: „Das ist Gerechtigkeit auf Erden, dass, wie die Seelen, so die Züge werden!“

Lenbach sah auch über die Gesichter solcher Frauen Lichter und Schatten huschen, sah auch in ihnen die modellierenden Spuren von dem Lachen des Glücks, von dem Weinen des Schmerzes, das das wohl- und wehtuende Leben jedem Menschen bringt. Wo aber das Spiel des Lebens, das mit seinen wahren Geschöpfen am kühnsten spielt, sein bildhauerisches Werk in die Züge eingetragen hatte, da gab er in grossen, wahren Zügen dieses redende Werk wieder, wie z. B. im Porträt von Frau Hedwig Dohm, einer Frau, die so aufrichtig beichtet, verteidigt, für ihre Erkenntnisse einsteht. Wie veranschaulichte er den Schmerz, den er in der Seele und in den Zügen der Dame in Schwarz las, die als trauernde Frau ihrer Trauerklage durch Lenbachs Kunst eine Sprache gibt, die dem von ihr Beweinten das dauerndste Denkmal setzt und lauter von Witwentrauer spricht, als Hunderte von Genrebildern, die sie darzustellen suchen. Die nur schönen Frauen ahnten wohl in den seltensten Fällen, wie viel wertvoller ihm die belebten, die so oft die alten waren, malerisch und menschlich galten. Er gab der jungen Schönheit, was ihr zukam: sein Entzücken am „farbigen Abglanz“. Aber ihm als Mann und Mensch näher, wirklich seelisch nah zu treten, das war nur wenigen Frauen gegeben. Die Vielzuvielen, die sich mit seiner Gunst schmücken, werden sich das im Kämmerlein der Wahrhaftigkeit zugestehen müssen.

Lenbach war kein genusssüchtiger, kein unruhiger Mann. In seinem gesunden persönlichen, liebenden, dankbaren Verhältnisse zum Leben und zur Kunst, das ihn ganz erfüllte, fand er in dem subjektiven Sturm und Drang, der ihm auch nicht erspart blieb, immer wieder sein Gleichgewicht, Mal- und Gedankenarbeit, Befriedigung! Noch als jüngerer Mann sagte er oft, wenn er sich aus der lauten Gesellschaft der Huldigenden zurückzog und sie seinen Damen überliess: „Meine Frau ist die Kunst!“ Die Frauen, die er mehr oder weniger flüchtig neben ihr liebte, waren meist „unsicher“, wie er so oft bezeichnend sagte. Aber da war die Stelle, wo er seiner aufflammenden Schönheitsfreude Opfer bringen musste, wo er seine Lebensgefahren erfuhr. Ein goldglänzendes Haar, ein schlanker Hals — die übrige Schlankheit war nicht sein Geschmack, er ging auch darin mit den Alten, mit der Antike und Rubens, — eine ihm interessante Teintnüance, solche Sehzauber legten sich wie farbige Schleier über sein Urteil. Er ermass erst dann die Entbehrungen und die Opfer, die er für solchen unsicheren Zauber aushielt, als er eine wahre Liebesehe mit einer Frau schloss, die „sicher“ nur für ihn lebte. Durch sein lebenslängliches Liebesverhältnis zu seiner Kunst und ihrer freudvollen Arbeit ward er sich seiner früheren seelischen Entbehrungen nur zeitweise bewusst. Er wich auch diesem Bewusstsein mit allen Möglichkeiten seiner Lebensanschauung und



F. v. Lenbach. Kopf eines Bauern

Lebenskunst aus. Verfolgen, aburteilen, richten, gar strafen war nicht seine Sache. Der Gemeinheit wich er aus, „den Regenschirm aufspannen, wenn's regnet", sagte er und spannte den breiten, dachstarken Schirm seiner unabhängigen Lebensanschauung auf — und malte! Er hätte gern immer Sonnenschein gehabt, aber er verlor keine Kraft an utopische Wünsche, er suchte sich einzurichten. Als ihn eines Tages eine Missionärin des Weltfriedenvereins für ihre Sache gewinnen wollte, stimmte er scheinbar zu: „Ja, ja, i will schon Mitglied werden! Da sorgen's aber zuerst, dass sich die Fische unterm Meeresgrund nicht mehr fressen, da geht's auch zu wie bei den Geheimräten über dem Meeresgrund! Und dann gründen Sie gleichzeitig einen Verein gegen's Regenwetter. Wenn das geschehen ist, dann helf' ich dem Weltfrieden."



F. v. Lenbach. Knecht und Magd vom Heimathofe des Meisters

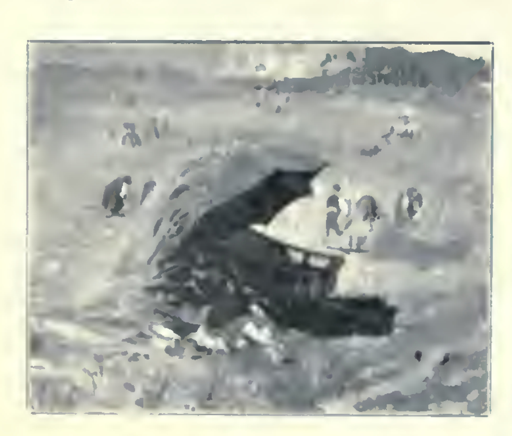
Im Grunde seiner fühlenden Seele wusste er zu viel vom Lebenskrieg. Er hatte das wahre Buddhamitleid mit allem, was leidet. Wenn er bei nächtlichen Heimwegen Kanalarbeiter sich plagen sah, griff er tief in seine Tasche. Beim Anblick eines Stiergefechtes in Spanien fiel der starke Mann tatsächlich in Ohnmacht. Wenn ihm ein geknebeltes Tier begegnete, wenn er eine Gruppe von den stummen, uns verfallenen Tieren in einen Waggon eingepfercht sah, brauchte er immer eine Zeit, sich von dem Mitleidsweh zu befreien, wieder zur künstlerischen Lebensfreude zu gelangen. Dies tiefe Schauen vom Weh der Kreatur, das war es, was seine Lebensanschauung zu einer so grosszügigen, zu einer urchristlichen machte. Jeder Existenz, jeder Individualität ward er gerecht, er verfiel nie in den unheilvollen, allgemeinen Fehler, den anderen nach dem eigenen Mass und Geschmack zu beurteilen. Die mit ihren Prinzipien massen, die zählte er zu den Ungerechten. „Was helfen Prinzipien", meinte er, „die hat man wie gesattelte Pferde im Stall stehen, und wenn sie ein Temperamentsmensch reiten will, werfen sie ihn ab. Und der echte Prinzipienreiter verfüttert sein bisschen Verstand für sie". Wer wie Lenbach in sich die Buddhakraft trug, die zu empfinden zwingt: „Der andere bist Du", der beruhigt, versteht, beschenkt, was zu ihm kommt. Aber er bedarf vor der Gewalt des Mitleids, vor dem Schrecken des eigentlichen Wissens der Weltflucht! Und Lenbachs Weltflucht war seine Kunst. Ihm war es vor seiner Staffelei so wohl, ob sie in Schrobenhausen, in Aresing, in Weimar, in den Sälen des Prado, in Madrid oder in Makarts Nebenzimmer in Wien, in Varzin und Friedrichsruh oder im Palazzo Borghese in Rom oder in seinem königlichen Atelier in München stand. Von ihm gilt, was er von Makart sagte: „Weisst, wenn dem sein Haus und sein Atelier abbrennt und man stellt ihm einen grossen Käfig in den Garten und Staffelei und Leinwand und alles dazu, so geht er in den Käfig hinein und malt ruhig weiter".

Schaffen, künstlerisch Schaffen war Lenbachs alle Kämpfe und alle Depressionen überwindende Lebensfreude. Wenn man nach Monaten in sein Atelier kam und neben seiner grossen Kunst auch die grosse Zahl der entstandenen Werke bewunderte, meinte er: „Das ist doch nicht zum Staunen, ich tu' ja auch nix als malen". Er war schwer zu anderem Tun zu überreden. Nur wenige weltliche Vergnügungen lockten ihn. Das heutige Theater fand er grob in seiner Ausstattung, die „Spritzlichter" waren ihm entsetzlich, die grellen Theatereffekte beleidigten sein Schönheitsgefühl, gingen gegen das, was er den „Takt" in der Kunst nannte. Von den Konzerten hielten ihn die langen, zusammenhanglosen Programme zurück. Zu Spaziergängen hatte er, dem Tätigkeit Freude war, keine Geduld. „Die Berge achte ich, aber ich liebe sie nicht", sagte er. Wenn man ihm die gesundheitliche Bedeutung des Spazierengehens vorstellte und ihn dazu überreden wollte, zitierte er gerne den Schrobenhauser Schuhmachermeister, der nie ausging und sechsundachtzig Jahre gesund blieb.



F. v. Lenbach. Sonnenbad

In all seiner hohen persönlichen Kultur blieb er in den Lebensgebräuchen der einfachste, bedürfnisloseste Mensch. In der Jugend, nach einer schweren Erkrankung, lebte er jahrelang von Milch und Brot, trennte sich dann schwer von der vegetarischen Nahrung und sprach oft und immer mit Begeisterung von dem Hausbrot, das seine Mutter damals buk. Während seines ersten italienischen Aufenthalts, der Landessprache nicht mächtig, bestellte er sich mit dem Worte „anche" sein „Manzo" (Rindfleisch) und Risotto. Und lebenslänglich zog er ein Suppenfleisch allen Delikatessen vor. Seine einfache Lebensweise trug sicher ein gutes, segensvolles Teil zu seiner Krafterhaltung bei. Schaffte er doch mit den kürzesten Unterbrechungen von morgens bis abends, immer geistig beschäftigt, gepackt, interessiert! Und allem, was ihn interessierte, ging er auf den Kern. Er besass die umfassendste Kenntnis aller bildenden Kunstschätze Europas, er vertiefte sich in die Betrachtung ihrer Nachbildungen, in die Biographien ihrer Meister, und was ihn freute, trug er unter sein Dach. Gute Nachbildungen schätzte er hoch ein. An seinem Geschmack, an seinem angeborenen, unbeirrbaren Schönheitssinn hatte er den auserwähltesten Führer. Wohin der nicht mitging, drehte er um. Wo er aber hinführte, da ward Lenbach kein flüchtiger Gast, da blieb er aus Liebe. Und was ihn interessierte, das liebte er, in dem Sinne, dass er seine ganze freudige Wärme einsetzte, ein Zusammenhang, der in seiner gefühlsstarken, unmittelbaren kindlichen Natur begründet war. An Lenbach bestätigt sich deutlich die scheinbar gewagte und doch aus der Wahrheitsquelle der Erfahrung geschöpfte Erkenntnis: dass ein sicherer Massstab für das echte, natürliche Urwesen eines Menschen in dem lebendigen unmittelbaren Besitz



F. v. Lenbach. Der rote Schirm

von Kindlichkeit besteht, den ihm die Kultur nicht entreissen konnte. Lenbach hat innerhalb seiner mächtigen Entwicklung das Kindliche behalten, das ja auch zugleich das Unbefangene, Vorurteilslose, Gütige, Liebevolle ist. Keine noch so scharfe, intellektuelle Fähigkeit — so sicher, wie seine Brille, benützte er seine Intelligenz, — entfernte ihn von der Schätzung, die sein Gefühl ausgab, so oft er auch bei dieser Schätzung in Verlust geriet, betrogen und ausgenützt wurde. Er, der zu einer leichtgläubigen Optimistin, die sich einen wohlbedachten Tauschvorschlag, im Glauben, es sei ein freundschaftliches Anerbieten, an ihn auftragen liess, lachend sagte: „Ein Schutzengel hast, wie ein Hausknecht!" Er hatte einen herkulischen Schutzengel. Aber: das grosse Fazit seines Lebens sprach zu seinen Gunsten, ein so warmer Mensch wagt mehr, aber er gewinnt auch mehr. Im Gewinn und im Verlust ward auch Lenbach der Reiche in sich. Er führte eben nicht den kleinlichen Haushalt, in dem nur das kleine Einmaleins, das Mein und Dein, das täglich Einnahmen und Ausgaben geordnet sehen will, die ökonomische Wirtschaft bestimmt. Er rechnete mit der Einsicht in den Grossbetrieb des Lebens, an ihm gemessen sah er das Eigene in verjüngtem Massstab und ward durch den Ideengang, zu dem sein Fühlen und sein Erkennen führte, der versöhnenden Überlegenheit teilhaftig, die zugleich Bescheidenheit ist, die „sich bescheidet." Vermöge seiner grossen Lebensanschauung, die die Unabänderlichkeit der Dinge schauernd einsah, wich er dem Weltschmerz aus. Er spielte! spielte so lustig und interessiert mit der Kunst, mit der Natur, mit den Karten. In der historischen Allotria, wo er viele seiner Feierabende verbrachte, wo klassische Zeugen seines Humors, wie das Gemälde des Fisches und der Henne, die Wände schmücken, da tanzte sein Witz über alle irdischen Dinge hinweg, da lachte er über das Kunterbunt des Welttheaters und — spielte. Wer auch mit ihm tarokte, ob dieser verlor oder gewann, menschlich gewann er immer.



F. v. Lenbach. Landleute vor einem Unwetter flüchtend

Das Welttheater! Wer von seinen Zeitgenossen kannte es, wie er? Er kannte die Bühne und die Kulissen, die Throne und die Versenkungen, die Übeltäter und die Helden, die Statisten und die Souffleure. Wenn er mit dem tiefen Ernst seiner Erkenntnis in das Welttheater hineinsah, wenn er davon sprach, erfassten ihn so echt, so erschütternd, wie es die antike Tragödie hervorruft, Schrecken und Mitleid. Er flüchtete, um sie zu vergessen, er

vergass sie an seiner Kunst. Er spielte! Wie Wilbrandt von ihm sagt: „zuerst von einer grossen Erscheinung stark gepackt, tief erfüllt, dann die zum Sehen geschaffenen Augen mit berufsmässigem Ernst und Eifer spannend, dann frisch in einen Genuss hineintauchend, zuletzt mit ansteckender Satyrfröhlichkeit seine unzerreissbare Fahne schwenkend, den göttlichen Humor, der ihm noch jedes Erdenleid unter die Füsse zwang.“ Er spielte, aber mit tiefem Sinn und Sinnen. Sein Geist verband ihn intim mit allem Verwandten. Von Tizian und Rubens, von Velazquez, von Reynolds sprach er wie von Menschen, mit denen er entzückt, begeistert, unter ihrem Einfluss stehend eben verkehrte, wärmer, unmittelbarer als von den Kollegen, mit denen er äusserlich lebte. Alles, was je über sie geschrieben wurde — das Memoirenhafte, unmittelbar von ihnen Kommende, zog er vor, — hatte er gelesen. Mit der tiefsten Gründlichkeit hatte er ihre Werke geschaut, ihre Entwicklung verfolgt. In ihre Technik drang er ein, wie in ihr persönliches Leben. Er liebte sie mit dem leidenschaftlichen Feuer, mit dem die warme Seele das einmal Erkannte, Bewährte, das ihr wirklich Verwandte, Fruchtbare, Treue festhält und feiert. Wie konnte er seine alten Meister immer wieder bewundern, mit Andacht und Ehrfurcht! Wie wies er immer wieder auf die unsterbliche Schönheitsgewalt und auf die unsterbliche Lehrkraft ihrer Werke hin, wie rief er sie auf, als die Modernen eine neue, von ihnen losgelöste, ganz befreite Kunst auf ihre Kriegsfahne schrieben! Wie ordnete er sich den alten Meistern unter! Als ich ihm eines Tages von einem jungen Künstler die Versicherung bestellte, er, Franz von Lenbach, sei und bleibe sein Ideal, frug er mit seinem reizenden Humor: „Meinen Sie's gut mit dem? Sagen Sie ihm, er soll sich gscheidter an Tizian halten“. Er hielt sich durch sein ganzes Leben und Schaffen hindurch an Tizian, an Rembrandt, an Rubens, an alles Grosse der alten Kunst und an die Urquelle, von der sie nicht trennt, sondern zu der sie führt, an die Natur. Auch in diesem Sinne blieb sein Leben eine harmonische Einheit. Seine Wesensart löste alles in sie auf, und wenn man seine Entwicklung überschaut, nichts stört diese Einheit. Aus jeder Meinung, aus jedem menschlichen und künstlerischen Tun spricht sie ihre Sprache. In allen Enwicklungsphasen, in allen Arbeiten, in allen Kämpfen und Enttäuschungen, in allen Erfolgen blieb er sich im Wesensgrunde gleich, an allem erstarkte seines Wesens Einheit, dieser gesunde Urboden seiner Kunst.

Es war ein warmherziges, energisches und lebenslustiges Kind, dieses Landbaumeisterskind in Schrobenhausen, das unter sechzehn Geschwistern in den bescheidensten Verhältnissen im wahren Sinne des Wortes „gross“ wurde. Keine werktägliche Dezembernacht war es, als im Weihnachtsmonat des Jahres 1836 Lenbach „das Licht der Welt“ erblickte. Diese zwei Kinderaugen, sie waren berufen und auserwählt, das Licht, die Sonnenseite dieser Welt zu sehen! Es mag ein grundlegender erzieherischer Lebenssegen Len-



F. v. Lenbach. Eselstudie

bachs gewesen sein, dass er in der ländlichen Stille eines von malerischen Mauern und Türmen umgebenen Städtchens aufwuchs, das, wie er gern sagte, nicht viel grösser war als der Münchener Glaspalast. Kein Talententdecker tauchte glücklicherweise in dem weltfernen Neste auf. In dem kinderreichen Hause des Landbaumeisters Lenbach ward dem einzelnen keine Beobachtung zuteil, die Individualität behielt ihre pflanzliche Ruhe. Zu der pflanzlichen Ruhe, zu dem ungestörten Einsaugen von Luft und Licht, zu dem Raufen und Spielen im Freien, das Lenbach ein lustiges Räuberleben nennt, bei dem es auf ein paar Löcher im Kopf nicht ankam, traten die einheitlichen Eindrücke, die des Vaters Handwerk mit sich brachten. Von diesem Vater gingen die stärksten Eindrücke aus, die das Kind und der Knabe Franz empfingen. Natürlich sah der Knabe dem intelligenten Vater beim Hantieren, beim Zeichnen und Bauen zu, und sein Sinn für rhythmische Bewegungen und feste Normen wurde ohne jede unterbrechende Zerstreuung auf einheitliche Art geweckt. Der weise erfahrene Erzieher würde keine andere Methode wählen: die Anschauung einer Tätigkeit, die dem Kinde nur Fassbares im Spiel einfacher Erscheinungen zeigt, in denen eine Zweckmässigkeit zu so sichtbarer gesetzmässiger, rhythmischer Geltung kommt, wie beim Bauen; „wo eins das andere sicher trägt, wo die Gemeinschaft Kraft zu Kraft vereint.“ Diese gesunde Schulung der kindlichen Anschauung wurde von der Schrobenhauser Lernschule nicht gestört.



Lenbach und seine Reisegesellschaft in Ägypten

Eine unbegrenzte Ungebundenheit zu Gunsten seiner gesunden inneren Entwicklung genoss er bis zu seinem elften Jahre, bis ihn sein Vater in die Gewerbeschule nach Landshut schickte. Erst da lernte Lenbach eigentlich lesen und schreiben. Es ist charakteristisch für ihn, dass er in der Religion schwach befunden wurde, sich aber in der Mathematik auszeichnete.

Als Lenbach mit vierzehn Jahren in sein Elternhaus zurückkehrte, beschäftigte ihn sein Vater beim Plänemachen und Bauen; das Bauen freute ihn mehr als das Plänezeichnen; an einer Kapelle durfte er zu seiner Freude selbständig eine Mauer aufführen. Die Handwerkstätigkeit hielt ihn nicht fest, sie genügte dem erwachenden Maler nicht. Ermutigungen und Förderungen



Lenbach und seine Reisegesellschaft in Ägypten



F. v. Lenbach. Flucht nach Ägypten

trug ihm der Zufall zu. Ein altes Bild, eine Kreuzabnahme von Christof Schwarz, eines Ingolstädters aus dem 16. Jahrhundert, kopierte er so, dass es kaum von dem Original zu unterscheiden war. Aber erst der Tod seines Vaters brachte die äussere Entscheidung, die Wahl des Malerberufes. Der erste, der Regel folgende Schritt führte ihn in die polytechnische Schule nach Augsburg. Aber wie tot war ihre Lehre gegen die freie Wald-, Wiesen- und Gassenschule von Schrobenhausen, wie wenig bedeuteten ihm die mühseligen Zeichnungen nach Julienschen Lithographien! Als Sonntagsfreude, als Erholung versuchte er, in Öl zu malen. In einem Nadlergesellen, der eine grössere technische Erfahrung hatte, fand er einen Kameraden. Er blieb nicht bei ihm, er verliess den Zeichenlehrer wie ihn; er flüchtete sich zu den Alten in der Augsburger Galerie und kopierte. Lange hielt er dieses der Natur abgewandte Tun nicht aus. Ihn zog es nach Schrobenhausen zurück in die Freiheit, in die Nähe des Malers Hofner, der, nur vier Jahre älter als Lenbach, auch ein Maurersohn aus dem bei Schrobenhausen gelegenen Dorfe Aresing, ein starker Anziehungspunkt für Lenbach war. Hofner hatte schon eine gewisse Kunstübung voraus und konnte Lenbach technisch anleiten.

Das kleine Gemälde, „Der erste Versuch nach der Natur in Öl", wie Lenbach selbst an das Bildchen schrieb, ist ein Zeuge seiner künstlerischen Kraft, sein erster verheissungsvoller Schritt auf dem Wege zur eigenen Kunst. Achtzehn Jahre war Lenbach alt, als er dieses malte. Damals hielt er Hofner für den Talentvolleren. Nur fiel ihm allmählich auf, wie sich Hofner mehr quälte als er. Er malte mit ununterbrochener Leichtigkeit und Lust. Was ihm nicht genügte, stellte er zurück und fing Neues an. Alles Getane war ihm ein Ansporn fürs Kommende. Er malte alles, alles, was ihm unter die Augen kam, wie er selbst sagt: „Pferdehufe, ganze Pferde, halbnackte Bauernjungen oder auch bloss ihre Beine und Füsse, wenn sie diese von einem Zaune oder einer kleinen Erhöhung herabschlenkern liessen, wo es starke Schlagschatten gab. Mit Vorliebe malte ich auch halbverfallene, zu den Bauernhäusern emporführende Steintreppen in starker Beleuchtung. Besonders gefielen mir auch die grossen Strohhüte und Sensen der Bauern; ich malte mit einem Worte alles Mögliche mit einer wahren Leidenschaft und rastlosem Fleisse. So kam es, dass ich schon mit sechzehn Jahren mein Brot als Maler zu verdienen anfing. Ich malte alles, was vorkam, besonders Votivbilder. War irgendwo ein Unglück geschehen oder ein Bäuerlein aus drohender Lebensgefahr errettet worden, so musste ein Bild nach Altötting gestiftet werden. Auf so einem Bilde standen oder knieten wie Orgelpfeifen der Bauer, die Bäuerin und die Kinder nach der Grösse aufgestellt. Ich bekam einen ganzen Gulden per Kopf und das machte bei fruchtbaren Familien oft eine recht hübsche Summe. Mein Ideal war damals, täglich einen Gulden

zu verdienen, und ich war dabei viel glücklicher als später, wo mir die Gulden viel zahlreicher ins Haus kamen. Ich malte nicht bloss Votivbilder, sondern auch Porträts, Schützenscheiben, Rahmen, Schilder und anderen Kram dieser Art."

Der Begnadete, der Auserwählte hat eine Stimme in sich, die nicht verstummt, die stärker ist, als alle wirklichen Stimmen der Aussenwelt, die sich wie eine treibende Kraft über alle Tagesstimmen hinaus geltend macht, die wie ein Columbusglaube führt!

Diese führende Stimme gab Lenbach alle Energien, die ihn „seinen" rechten Weg finden lehrten. Sie war es, die ihn morgens um vier Uhr weckte, ihn einen fast sechzehnstündigen Fussmarsch, den er oft barfuss ging, nach München zurücklegen liess, manchmal nur, wenn er besonderes Verlangen hatte, seine Lieblinge in der alten Pinakothek zu sehen. Wie ein Gläubiger vor den Hochaltar, so ging er zu ihnen. Es ist ein Bild voll Wirklichkeitspoesie: der grosse, elastische blonde, jünglinghafte Mann, der fliegenden Schrittes die stille Strasse geht, nach dem Wahrzeichen Münchens, den Frauentürmen, ausspähend, schöne Bilder als Wegziele im Sinn. Die frommen Märchen von wegweisenden Engeln, von führenden Sternen, von dem überirdischen Vogel, der neben dem wandernden Knaben herfliegt und ihm ins Ohr singt: „Wandre nur zu, König wirst Du!", alle die Wunder, durch die der Mensch der geheimnisvollen Gewalt einer inneren Stimme Gestalt geben möchte, werden bei der Vorstellung dieses frohen Wanderers wach. Er war glücklich unter der Führung dieser Stimme. Er fühlte: „Die führt zu meinem Land, zu meinem Paradies, ich mal' es mir". Es war die Zeit einer köstlichen Selbstentdeckung, die dem Begnadeten offenbart: Wo Dein Wille ist, da ist Deine Kraft, — fern von dem schrecklichen Zwiespalt, mehr zu wollen als zu können.

Und alles Können kam über Lenbach wie eine Gnade. Welche freie Sicherheit spricht aus der Zeichnung: „Bei der Nacht hab' ichs gemacht", welch ein Finden und Geben des Wichtigen! Welche Kraft offenbart sich in den frühesten Porträts seiner Umgebung, aus denen der Bauern und Dienstboten! Was an Leibl als höchstes Resultat mühevollster Arbeit, als Ereignis gerühmt wird, da ist's getan, spielend und malerischer getan! Es war die innere Stimme oder der herkulische Schutzengel, der Lenbach immer wieder nach Schrobenhausen-Aresing zurückführte. Kurze Stationen in einer Bildhauerwerkstätte, im Atelier des badischen Hofmalers Gräfle, eines Schülers Winterhalters, trugen nur zu seiner energischen Rückkehr zur Natur, zu seiner Selbständigkeit bei.

Einen Teil der da entstandenen Studien brachte Lenbach eines Tages zu dem damaligen Grossen von München, zu Piloty. Dieser forderte ihn sofort zum Eintritt in seine Schule auf, die Lenbach während zweier Winter besuchte; im Sommer blieb er auf seinem Lande im Freien, in der Sonne. In der Zeit, die er zum Teil in der Pilotyschule verbrachte, malte er die zwei Bilder: Bauern, die sich vor einem Gewitter in eine Kapelle flüchten, und den Titusbogen. Das Bauernbild stellte er im Münchener Kunstverein aus und erhielt dafür 450 Gulden, mit dieser Summe noch ein Staatsstipendium von 500 Gulden. Vermöge dieses „Reichtums" konnte er den Traum einer Reise nach Italien verwirklichen, Piloty begleiten! Welche ersehnte bunte Fahrt, mit der Post nach Innsbruck, Verona, Mantua, Bologna, Florenz, Rom! — „In dem

für mich bedeutungsvollen Jahre 1858 erlebte ich also meine zwei ersten Monate in der ewigen Stadt. Ich muss gestehen, dass ich damals in eine Art Sonnenfanatismus hineingeriet, wie jetzt die Parole ‚Licht, mehr Licht!‘ Mode geworden ist. Es war ein famos farbiges Treiben, was mir damals vorschwebte und woraus das grosse Bild ‚Der Titusbogen‘ entstanden ist. Ich stellte dar, wie in aller Frühe die Campagnolen durch den Bogen ziehen — so ungefähr à la Robert — ein Vorgang, der mir ausserordentlich gefiel. Immer zwischendurch in diesem begeisterten, ja fanatischen Studium nach der Natur habe ich, wie ein kleiner Verbrecher, der sich dunkel bewusst ist, dass er auf unrechtem Pfade wandelt, nach meinen geliebten Museumsgefangenen, den Werken der grossen Meister hinübergeschielt und habe Velazquez, Giorgione, Tizian u. a. im geheimen als meine Heiligen angebetet; diesen Halbgöttern gegenüber war ich aber durch mein praktisches Tun in eine schiefe Stellung geraten.“ Diese charakteristische Schilderung, die eine wahrhaftige, zu der Kenntnis des Malergeistes von Franz von Lenbach grundlegende Skizze aus einem bedeutenden Moment seiner Entwicklungsgeschichte ist, gibt dem Bilde des Titusbogens einen wertvollen, interessanten Hintergrund und bezeichnet mit seinen eigenen Worten sein dauerndes Verhältnis zur Natur und zur Kunst, wie er immer weise und temperamentvoll zugleich abwog und keiner der beiden geliebten Grossmächte untreu werden konnte. Mit den grossen Eindrücken aus Italien kehrte er in die bayerische Dorfheimat zurück. Die italienischen Kinder, die er als Staffage seines Titusbogens brauchte, malte er in Aresing. „Um sie als kleine Italiener malen zu können, musste ich mir die germanischen Knirpse von Aresing erst braun brennen. Die Jungens, denen ich königliche Geschenke machte (6 bis 12 Kreuzer), begeisterten sich für mein Projekt und lagen tagelang in der Sonne, bis ihnen die Haut abging. Einer von diesen Gebrannten, gemalt im Jahre 1859, hängt in der Schack-Galerie. Solche Bilder malte ich damals viele.“

Von diesen vielen sind köstliche in der Lenbachausstellung zu sehen, voll Sonnenlicht, wie das der Strasse von Aresing, wie das der beiden Knaben am Rain, wie das sonnengoldene Bild mit dem roten Schirm. Den roten Punkt, ob er ihn in der Mütze des Bauernjungen fixiert oder in dem aufgespannten, roten Schirm, er hielt ihn fest, den geliebten Brenn- und Feuerpunkt in seiner Farbenskala.

In diese sonnenfreudige Zeit der Freilichtmalerei, die seine freigewählte Naturschule war, fiel der Ruf Franz von Lenbachs an die Kunstschule in Weimar. Piloty, der ihn vorgeschlagen hatte, liess ihm die überraschende Nachricht durch einen athletischen Boten mitteilen und um sein schleuniges Kommen bitten. Und Lenbach im Vollgefühl seiner körperlichen Kraft rannte mit dem Riesen und dem Stellwagen um die Wette nach München. Auf halbem Wege ward der Riese lahm, — neun deutsche Meilen wollen gerannt sein, — aber Lenbach huschte weiter, „wie ein Wiesel“. Er hatte Freude an seiner Schnell-Laufkraft, eine Freude, die oft zum Ausdrucke kam, auch als er mir erzählte, wie ihm eines Tages in Neapel, als er an einem Vorfenster stand, die Brieftasche mit seinem ganzen Reisegeld gezogen wurde. Er sei dem gewandten Dieb nachgerannt, ohne ihn zu erwischen. Ich frug, ob er sich geärgert habe? „Nein, gefreut hab' ich mich, dass ich so laufen kann!“

So lauffroh ging er seiner Professur entgegen, die ihn aber nicht lange hielt. Er, mit Böcklin und Begas, die zugleich mit ihm berufen waren, kamen zu früh in die Goethestadt, die neue Schule war noch nicht fertig. Sie sahen sich die Umgebung an, entdeckten auch gute Tropfen und debattierten im Freien und unter Dach über die Kunst und ihre Geheimnisse. Nach anderthalb Jahren trieb Lenbach die Erkenntnis fort, dass er lernen müsse, anstatt zu lehren. Und wie viel er schon konnte, beweisen die Gemälde aus der Weimarer Zeit, die er zu lustiger leichtsinniger Stunde das Stück um einen Gulden verkaufte und damit den Käufern Schätze schenkte. Mit dem energischen Abschütteln der Professur ging Lenbach wieder zu seiner ganz freien Lebensführung zurück. Eine Kopie nach dem Rubensschen Gemälde, Helene Fourment, mit ihrem Kinde auf dem Schosse, brachte ihm indirekt die Beziehung zu dem Grafen Schack. Und Lenbach war es, der den Grafen Schack durch die Energie seiner begeisterten Überzeugung zu dem Kopieren alter Meisterbilder für seine Galerie bestimmte. Um ein jährliches Gehalt von tausend Gulden und den Ersatz der Reisespesen übernahm Lenbach diese Aufgabe, der ersehnten Reise- und Malgelegenheit froh.



F. v. Lenbach. Arnold Böcklin (Jugendbildnis)

Lenbach behauptete immer, er habe seinen Aufenthalt im Prado, so weit es nur menschenmöglich war, ausgenützt. Vom frühen Morgen bis zum sinkenden Abend — als Tagesmahlzeit eine Flasche Wein und ein Stück Brot dabei — habe er gemalt und gemalt. Er verliess Spanien unter dem Eindruck der klaffenden Gegensätze: Kunstschönheit, Naturschönheit, Menschenschönheit, aber keine Heimstätten für Menschen, kein Mitleid für Tiere und Menschen, Roheiten überall.

Im Jahre 1867 kehrte Lenbach nach München zurück mit einem neuen Reichtum von künstlerischen und menschlichen Eindrücken und Anschauungen. Bei seinem umfassenden Interesse an allen Erscheinungen, bei seinem Schauen war der Kreis seiner Malobjekte weit gezogen, und nur als Frucht weiser Beschränkung und zugleich menschenzugewandten Erkennens gab er dem „Menschenmalen“ das Vorrecht. Seine Jugendwerke zeigen, mit welcher Sehkraft und Freude er Tiere und Landschaften wiedergab. Lebenslänglich hatte er den Wunsch, über die Grenze des Porträtmalens hinauszugehen, wie in dem Bild: „Allegorische Szene“. Aber ein Auftrag nach dem anderen hielt ihn fest. Seine erste Porträt-Ausstellung in München erregte allgemeines Aufsehen und — Kopfschütteln. Das war anders, als das Bisherige von heute, ganz anders. Das war fremdartig, stand selbständig da, warb nicht mit

äusseren Effekten, erinnerte wohl an die Malart der Alten, hob sich aber durch die Ähnlichkeit mit ihnen keineswegs auf, ein grosses ureigenartiges Etwas machte sich kraft seiner Selbstherrlichkeit geltend! Das vielköpfige „Man“ weiss sich mit Selbstherrlichem zuerst nie zurecht zu finden, das vielköpfige, schwankende, autoritätsbedürftige — oder — leithammelbedürftige „Man“ setzte hinter den Namen Franz von Lenbach ein staunendes, erwartungsvolles, neugieriges Fragezeichen, viel bereiter zu zweifeln als zu glauben! Es liegt in der Natur des deutschen „Man“, jedem unbekannten Anderen, Grossen zuerst misstrauisch zu begegnen, ja: es zu bekämpfen. Die Grössen aller Zeiten hatten der deutschen Allgemeinheit, diesem „Man“, keinerlei Beistand in den Kämpfen ihrer Entwicklung zu danken. Es hat ihnen gegenüber keinen Grund zum Stolzsein auf sein Urteil, nicht einmal zu einem guten Gewissen. Siehe Dürer, Goethe, Bismarck, Schopenhauer! Ist aber einmal sein bösartiger Widerstand durch beharrlich eindringende Kraftproben überwunden, so wird es in blitzartigen, unvermittelten Übergängen stolz auf das, woran es kein Verdienst hat. Der Deutsche ist der Zweifler an sich! Dem Neuen, ihm Fremden in der Kunst tritt er von vornherein schon verneinend gegenüber, wenn er nicht durch Hörensagen, durch das Ohr, voreingenommen wurde. Dem geprägten fremden Urteil traut er mehr wie seinen eigenen Augen. Eine verhängnisvolle Urteilslosigkeit in der Kunst liegt sehr tief bei ihm, hängt mit der methodischen Unterdrückung aller Ursprünglichkeit durch die Schule zusammen. Sie ist die Hauptmitschuldige, dass unter den 50 Millionen gutunterrichteter Deutscher Millionen von Menschen den wahren, freudebringenden Weg zur Kunst nicht finden. Sie stellt gedächtnismässiges Wissen an die Stelle von lebendigem Schauen. So beurteilen ihre verstandesgeschulten Schüler mit dem Intellekt, was gesehen, empfunden sein will, so besteht der Niederstand des mutigen Erkennens und Ernennens in Deutschland. Da gilt, was Lenbach oft von dem Einzelnen sagte: „Der ist ein gescheiter Kopf, aber Augen hat er keine.“ Und Augen hatte das vielköpfige „Man“ keine für ihn, als die ersten Lenbachbilder erschienen und zum Erkennen und Ernennen die frohe Gelegenheit gaben.



F. v. Lenbach. Adolf Wilbrandt

So kommt von dem vielköpfigen „Man“ dem Werdenden keine Hilfe, sie kommt ihm immer nur von der Minorität. Aus dieser Minorität, die seine Schutztruppe ist, traten auch Lenbach seine



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Karl von Piloty





Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Allegorische Szene



Brückenbauer entgegen. Einer der ersten war Theodor Heyse, der kunstsinnige Philologe, der, durch die Kopie von Rubens' Frau von Lenbachs Kunst überzeugt, Schack auf sie aufmerksam machte. Jetzt war es Moritz von Schwind, der Lenbach nach Wien empfahl, Schwind, dessen merkwürdigen Kopf Lenbach damals malte, der nicht so sanft war, wie seine Gemälde sind. Er hatte einen zornigen Mut der



F. v. Lenbach. Alois Hauser

eigenen Meinung, der Lenbach anzog. Schwinds Antwort auf die Bemerkung, Beethovens neunte Symphonie sei doch zu lang: „Nein, mein Lieber, Sie irren sich, Sie sind zu kurz", die war vom Geist, der ihm gefiel und den er in übersprudelnder Fülle besass. Schwind öffnete Lenbach eine Salontüre, und bald standen sie ihm alle offen und in allen war er gesucht, gerufen, gefeiert. Es war damals die Zeit Makarts, mit dem sich Lenbach eng befreundete, eine Zeitlang malte er als dessen Gast im Vorderraum seines Ateliers. Lenbach stand alsbald in dem Mittelpunkt der Wiener Geselligkeit. In den merkwürdigen Salons der Gräfin Marie Dönhoff, die in Wien die „Musikgräfin" hiess, der jetzigen Fürstin Bülow, bei Frau Josephine von Wertheimstein, bei der Baronin Sophie Todesco, überall fand Lenbach Beifall, Bewunderung, Verständnis. Er lernte alle

grossen Musiker, Dichter, Politiker des damaligen Wien kennen, von dem die Erinnerungen Adolf Wilbrandts ein so lebendiges, anziehendes Bild geben. Er erzählt auch, wie Lenbach in Wien die Geselligkeit über den Kopf wuchs und wie er sich durch Ausbleiben und Nichtworthalten half.

Denn: er malte, er malte die Grossen, an erster Stelle den Kaiser Franz Joseph, er malte die Schönen, die Guten, seine Freunde. Der Versuch seiner Anhänger, Lenbach in Wien als Direktor der k. k. Gemäldegalerien festzuhalten, gelang nicht. Als er in der grossen Ausstellung im Jahre 1873 in Wien ausstellte, hatte er schon seine Macht ermalt, war er schon in den „Einzigenstand" von Genies Gnaden erhoben.



F. v. Lenbach. Albert Riegner

In diese Zeit fällt seine Reise mit Makart nach Ägypten, von der die Gruppenbildchen stammen, die Lenbach in seiner jugendlichen Schlankheit in Gesellschaft Makarts und seiner Freunde zeigen. Makarts Ruhm war damals ein Weltruhm und bereitete den Reisenden einen festlichen Empfang vonseiten des Khedive Ismael Pascha und eine gastliche Aufnahme in einem verwilderten Palast, der so gross war, dass sie, ehe sie zu malen begannen, eine ganze Reihe von Türen vernagelten, um sich nicht immer wieder zu verirren. Lenbach reizten die bronzefarbenen Typen des Landes, von denen sich einige in der Lenbachausstellung finden. Das Land Ägypten fesselte ihn nicht auf die Dauer, es zog ihn nach Wien, nach München, nach Italien zurück. Seine ermalte Unabhängigkeit erlaubte ihm, sein Quartier in Rom aufzuschlagen; es war ein anderes Quartier, als das aus den sechziger Jahren in der Via Sistina, im Palazzo Borghese in Rom, in dem er sieben königlich eingerichtete Riesensäle bewohnte, in dem er königliche Feste gab, in dem er, ein gefeierter Mann, feierte und arbeitete. Das grosse kosmopolitische Bild Roms nahm er in sich auf. Er malte Weltleute und Volksleute, alles, was ihm gefiel, — auch den Papst. Der Auftrag eines Kirchenbaukomitees führte ihn zu der ersten Audienz, bei der der Papst angelegentlich nach Bismarck frug und für ihn und den auserwählten Berichterstatter ein solches Interesse gewann, dass er sich Bismarcks Porträt bei Lenbach bestellte. Diese Bestellung, an der auch Bismarck sein witziges Vergnügen hatte, wurde ausgeführt, aber die politische Türpolizei liess den Vater des Kulturkampfes nicht in den Vatikan. So hängt jetzt der für den Papst gemalte Bismarck in der Galerie der Stadt Breslau.

Im Jahre 1886 verliess Lenbach Rom, die Stadt, in der er ein gewaltiges Stück Leben in sich aufgenommen hatte, in der innere Schicksale an seine Ruhe griffen, in der er Welt, Himmel und Hölle der Liebe durchschritt. Was er als mitmassgebend für seinen Wegzug empfand, ist merkwürdig und charakteristisch. Wilbrandt, der ihn damals besuchte, erzählt: „er führte mich auf die Terrasse, von der man zu den Prati di Castello neben der Engelsburg hinüberblickte, auf denen ein schonungslos modern hässlicher neuer Stadtteil in den römischen Himmel wuchs. ‚Schau‘, sagte er, ‚jetzt is's aus. Das da kann ich nimmer seh'n!‘“



F. v. Lenbach. Gruppenbildnis (Im Hintergrunde Lenbach)

So herrschkräftig, ja, so tyrannisch war das ästhetische Gefühl in ihm, so herrschkräftig und tyrannisch blieb es durch sein ganzes Leben. Wenn er in seinem geliebten München, das so gemischt und gegensätzlich in seinen Strassenbildern ist, schöne, seinem Auge wohltuende Wege gemacht hatte und in die Nähe reizloser Kasernenbauten von vorgestern und gestern kam, dann nahm er für die kürzeste Strecke eine Droschke, — nur das nicht sehen. Wie ein echter Musikant durch eine Tondissonanz leidet, so litt er durch eine Bilddissonanz, er erschrak, er entfloh. —

Bald nach seiner Rückkehr aus Rom kaufte er sich auch rasch entschlossenen Geschmackes den Bauplatz in der klassischen Lage Münchens, an der Pforte seines Stückchens Griechenland, da richtete er das Haus auf, das sein Freund Gabriel Seidl ganz nach dem Künstlertraume Lenbachs baute, eine Heimstätte voll Gemütlichkeit und Schönheit. Schon der Weg durch den breiten Vorgarten altitalienischer Art scheint an ein anderes Ufer zu führen: Weltferne, Harmonie. In ihrer breiten Raumgebung, in ihrer vollendeten Ausstattung wirkt diese Heimstätte still und vornehm; keine Stilorthodoxie, die das Persönliche einengt, drängt sich auf, Lenbach nahm alles, was er schön an sich fand, auf, und weil er wusste, was schön ist, stimmt es. Neben den edelsten Originalen findet eine bunte Muschelkette, wie sie die griechischen Bettelkinder auf der Strasse verkaufen,



F. v. Lenbach. Zehn Künstlerporträts

ebenso ihren Platz, wie der pompöse Messingkäfig mit dem antiken, historischen, noch lebendigen Papagei, den einst König Ludwig der Lola Montez schenkte. Jeder Raum gibt den Eindruck harmonischer Schönheit, an der Ausstattung jeden Raumes arbeitete Lenbach wie an einem Kunstwerke. Sein jüngstes Einrichtungskunstwerk war der grosse Saal im ersten Stock seines Wohnhauses, die Perle seiner Festräume. In diesen Festräumen empfing er eines Tages mit kindlicher Freude, an der er möglichst Vielen Teil gab, Bismarck als seinen Gast. Als er mir die zu seiner Aufnahme bereiteten Räume zeigte und ich nach dem fehlenden Bilderschmuck des Schlafzimmers frug, meinte er: „Der alte Herr braucht keine Bilder! Ja, wenn ich ihm die Wände mit der ‚Norddeutschen Allgemeinen' verzierte . . . .“



F. v. Lenbach. Fische

Auf der breiten Veranda des Nebenhauses zeigte sich damals Bismarck der ihn feiernden Menge. Dieses Nebenhaus ist ein Haupthaus, denn unter seinem Dache befindet sich Lenbachs Atelier, eine Werkstätte, aber eine königliche mit glänzenden Vorräumen, deren Wände echte Tizians, die Porträts von Franz I. und Philipp II., schmücken; auf den Tischen liegen farbige Brokate, blinkende Edelsteine, Schwerter, Tiaras; keine Kuriositäten, die nur Kuriositäten wären, jede Kleinigkeit, jeder Sessel, jede Truhe schön in sich, ein wohlgestimmtes Instrument in diesem Konzerte der Schönheit. Im eigentlichen Atelier, in dem Lenbach malte, von morgens bis abends malte, herrscht ein grosser Ernst. Am Fenster steht ein Torso, ein echtes Stück Griechenland, hängt ein Kasten voll exotischer, farbenblinkender Schmetterlinge, in einer Schale liegen bunte Perlen, „farbiger Abglanz“, mit dem sein schönheitsfrohes Auge gerne spielte. In einer Ecke steht ein behaglicher Divan, daneben ein Tisch mit Büchern und Bildern. Da ist der Beichtwinkel, in welchem die seelischen Aufnahmen stattfanden. Von da aus übersieht man den ganzen Raum. Ein weiches Seitenlicht, das zu geschickt angebrachten Fenstern hereinfällt, umspielt das schöne Ganze: die malerischen alten Gobelins, die malerischen Lenbach-Porträts, die heidnische und die christliche Kunst. Ein grosses Kruzifix mit dem gekreuzigten Heiland überragt allen Wandschmuck, überragt die breite Estrade, auf der die weltlichen Bilder von Lenbachs Hand, seine Lebenswerke, in bunter Reihe stehen.

Und die Gestalten dieser bunten Reihe, wie sie in dem Wechsel der zwei Jahrzehnte, in denen Lenbach mit den Unterbrechungen seiner Reisen ganz in München lebte, durch dieses Atelier gingen, im Bilde auf dieser Estrade standen, sie sind eigentlich die berufenen und auserwählten Erzähler der weiteren reichen Lebensgeschichte Lenbachs. Sie nahm er als Malbilder wie als Lebensbilder in sich auf, ob sie seine Sprache sprachen oder nicht, ihrer Wesen Sprache, er verstand sie. Er hatte die Worte der fremden Sprachen nicht nötig. Während er eines Tages malte, kam, wie Wilbrandt erzählt, ein Telegramm: „Bitte, verdeutsch' mir, was drin steht". Es war in französischer Sprache und drückte die Freude irgend eines spanischen Diplomaten aus, wieder ein paar Stunden mit seinem lieben Lenbach zu verbringen. „In welcher Sprache verlebt ihr die", frug ihn der Übersetzer. Und „Ja, weisst", erwiderte Lenbach voll Humor, „er kann kein Deutsch und ich kein Französisch. Wir kennen uns halt von Madrid". Er kannte sie alle, die er „ins Auge fasste", ob sie sprachen oder nicht. Durch den Schleier des Schweigens wie des Redens sah er in ihr Herz hinein, während er ihre Züge festhielt. Ihm verwandelten sich alle die ausserordentlichen Begegnungen und Eindrücke jeden Tages zu Lebensflammen, durch die er die Menschen immer wieder anzog, durchwärmte, erleuchtete. Sehr selten sprach er von sich, aber sie sprachen zu ihm, vertrauten ihm, wurden wach in seiner Nähe, in dem Klima seiner Güte.



F. v. Lenbach. Huhn

Was er an Bildern von seinen vielfachen Reisen nach Italien, Paris, Wien, London, Holland, Berlin, Varzin, Friedrichsruh mitbrachte, Skizzen, Halbvollendetes, Vollendetes, alles Geschaffene stand einmal auf der Estrade seines Ateliers, dieser Weltbühne! Nur die ungefähre Nennung der Namen all seiner Gemälde zeigt das weite Panorama, in dem er malend-erobernd, geistig spazieren ging. Das grosse wandernde, wechselnde Bild, das bei dieser Vorstellung vor dem Auge aufsteigt, lockt, einen Lenbach-Festzug zu bilden, und ihn zu seiner feierlichen Ehrung vorüberziehen zu lassen.

Voran schreitet als Führende eine Kindergruppe, aus all den lieblichen Unmündigen, Unschuldigen, die er gemalt hat, die er geliebt hat als das Paradiesische, das Glückliche, das Glückspfand der Menschheit, die ihm alle ans Herz gingen, woher sie auch kamen. „Kinder sind vom Himmel gefallen", pflegte er zu sagen. Ihnen folgen die jungen Mütter, die er so gerne

als zärtliche weltliche Madonnen auffasste, ihr Kind an sich schliessend, ihre Welt. Mit ihnen gehen die jungen Mädchen, die Frühlingshaften, die er wie Blumen betrachtete, jeden Farbenreiz, jeden Schimmer hervorhebend. In ihrem Gefolge schreiten zuerst die Maler: Hofner, Piloty, Böcklin, Schwind, Hagn, Kugler, Makart, Passini, Herterich, Hengeler, Oberländer, Seitz, Stuck; dann die Bildhauer: Gedon, Begas, Kopf, Rümann; die Architekten: Semper, Gabriel Seidl, Emanuel Seidl; die Musiker: Wagner, Liszt, Bülow, Joachim, Hornstein, Levy, Lachner, Johann



F. A. von Kaulbach. Einladungskarte zum Künstlerfest
(Auf der Quadriga Lenbach)

Strauss; die Dichter: Paul Heyse, Adolph Wilbrandt, Hermann Lingg, Björnson, Busch, Schack; mit ihnen gehen die Künstler und Künstlerinnen der Bühne, die ernsten und die lustigen: Coquelin, Possart, Dreher, Plank, die Duse, die Sorma, die Barbi, die Sanderson.

Diesen Gruppen, die auch aus den Herrscherkreisen der Menschheit kommen, folgt die Gruppe der Potentaten: die drei deutschen Kaiser, die Könige Ludwig I., Ludwig II., der Prinzregent, Prinz Luitpold, Prinz Rupprecht, Herzog Karl in Bayern, Prinz Leopold, der österreichische Kaiser, der König von Sachsen, Ferdinand von Bulgarien, die Kaiserin Friedrich, die Herzogin Klementine von Koburg, die Königin von Italien, die Königin von Neapel, die Königin Isabella von Spanien, der Papst, und mit ihnen gehen die Helfer des Reichs, in ihrem Mittelpunkt hervorragend Bismarck, mit ihm die Strategen, die Offiziere, Moltke allen voran, von der Tann, die Politiker, Hohenlohe, Bülow, Riedel, Döllinger, die Diplomaten Gladstone, Minghetti. Ihnen

schliessen sich die Helfer aller Reiche, die internationalen Herrscher an, die Wissenschaftler, wie Pettenkofer, Helmholtz, Virchow, Siemens, Bayer, Siebold, Mommsen; auch Nanssen dürfte zu ihnen zählen. Nach ihnen kommen die mannigfaltigen Typen aus der Gesellschaft, die Finanzleute, die Industriellen, die Aristokraten, wie Graf Moy, Prinz Lichtenstein, Fürst Tucher, Borghese. Mit ihnen die Schar der Aristokratinnen, die er alle adelte, indem er sie malte. Die mit und ohne Ahnen bilden die grosse, interessante Gruppe derer „von“ Lenbachs, kraft seiner Farbe, seiner Kunst geadelt! Sie steigen alle in eine Rangklasse auf, die sich durch ihre künstlerische Lebensfähigkeit im Wandel der Zeiten behaupten wird, — das Bild der alten Dame in Trauer wird so als klassisch fortleben, wie das der



F. v. Lenbach. Lorenz Gedon



F. v. Lenbach. Frau Therese Seidl

alten Frau Seidl, wie das der Herzogin Max in Bayern, wie das der Herodias, wie das von Lolo Lenbach-Hornstein.

In diesem Lenbach-Festzuge, der die lebendigste und farbigste Illustration zu Lenbachs Lebensarbeit und Lebensinhalt gibt, darf kein Bild fehlen, das der Tänzerinnen und der Schlangenbändigerin so wenig wie das der Schrobenhauser Bauern, auch das der Aresinger Sonnenbuben nicht, auch die Tiere, die er so sehr liebte und so gern verwöhnte, der Esel aus Schrobenhausen und sein Hund, der treue Spitz, nicht. Und an wessen Auge dieser Lenbach-Festzug vorüberzöge, der sähe nicht nur Lenbachs Menschenpanorama, der sähe einen Ausschnitt aus dem Bilde der Menschheit im Spiegel seiner grossen unsterblichen Kunst!

Als im Herbst 1887 Theodor Graf aus Wien die von Beduinen in Kairo erstandenen, mit Männer-, Frauen- und Kinderköpfen kaustisch bemalten Holztafeln ausstellte, war

die Überraschung der Kulturwelt allgemein und gross. Die Fachwissenschaft bezeichnete als die äusserste Zeitgrenze, aus der diese Malereien kommen könnten, das Jahr 395! Was auch über die ägyptische Welt von damals mit vielem Wissen und schwärmerischer Phantasie in so und so viel Romanen zusammengetragen worden war, alles verblasste angesichts dieser Holztafelmalerei zu lebloser Theatralik. Aus diesen Gesichtern, die nach fast 16 Jahrhunderten wie auferstanden erschienen, sprach ein individuelles, verwandtes Leben, geistiges Wachsein, gemütliche Wärme; diese Heiden sprachen zu den Kindern der Telephonzeit, verbanden sich mit ihnen. Sie sagten ihnen mit grossen sprechenden Augen: wenn wir uns auch nicht so abgelernt und abgeeilt haben wie ihr, die Hauptsache wollten wir auch lernen, die Kunst zu leben. Wir haben geliebt wie ihr und darum an der Sehnsucht und an der Vergänglichkeit gelitten wie ihr, denn ihr seht, auch wir suchten die Züge derer festzuhalten, die wir unter dieser Erdensonne liebten. Die Holztafeln, die der unerschöpfliche Romandichter Zufall in zugewehten Höhlen im Wüstensand versteckt hatte, sie geben uns Bände unverfälschter Geschichte.



F. v. Lenbach. Adolf Oberländer

Wenn durch elementare Ereignisse alle kulturgeschichtlichen Berichte unserer Zeit verschwänden und nur eine Gruppe Lenbachscher Porträts übrig bliebe, sie würde gleich den ägyptischen Holztafeln ihre Geschichte erzählen. Sie würde aus der Gesellschaft unserer Zeit die „documents humains“ in schöner, lebendiger, interessanter Sprache weitertragen, schöner, lebendiger, interessanter, als alle theatralisch verbrämten, historischen Romane. Sie würde der Nachwelt eindringlich zeigen, in wie vielerlei Spielarten das Geistesleben der Menschen zum Ausdruck kam, wie damals der Krieg der Schlachten, der Staatskunst, der Politik, des Verstandes, des Gefühls, des Lebens an sich, des Kampfes ums Dasein und ums Wersein Wesen, Charakter und Züge bildete. Von dem äusseren Beruf der Gemalten durch keinen Kommentar unterrichtet, würden sie unmittelbar durch die Kunst Lenbachs lesen, wer geschaffen, geraubt, geherrscht, gedacht, geforscht, geheuchelt, geholfen, genossen, gesungen, gelacht, gelitten, gefühlt hatte, welche guten oder bösen Geister in ihm wirkten.

Und die Gestalt des Künstlers selbst, was würde sie ihnen sagen? Der souveräne Mann mit dem zielenden Blick, wie er auf seinen Selbstporträts aus seinen gesunden, frohen Tagen



Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Josefine Lenbach



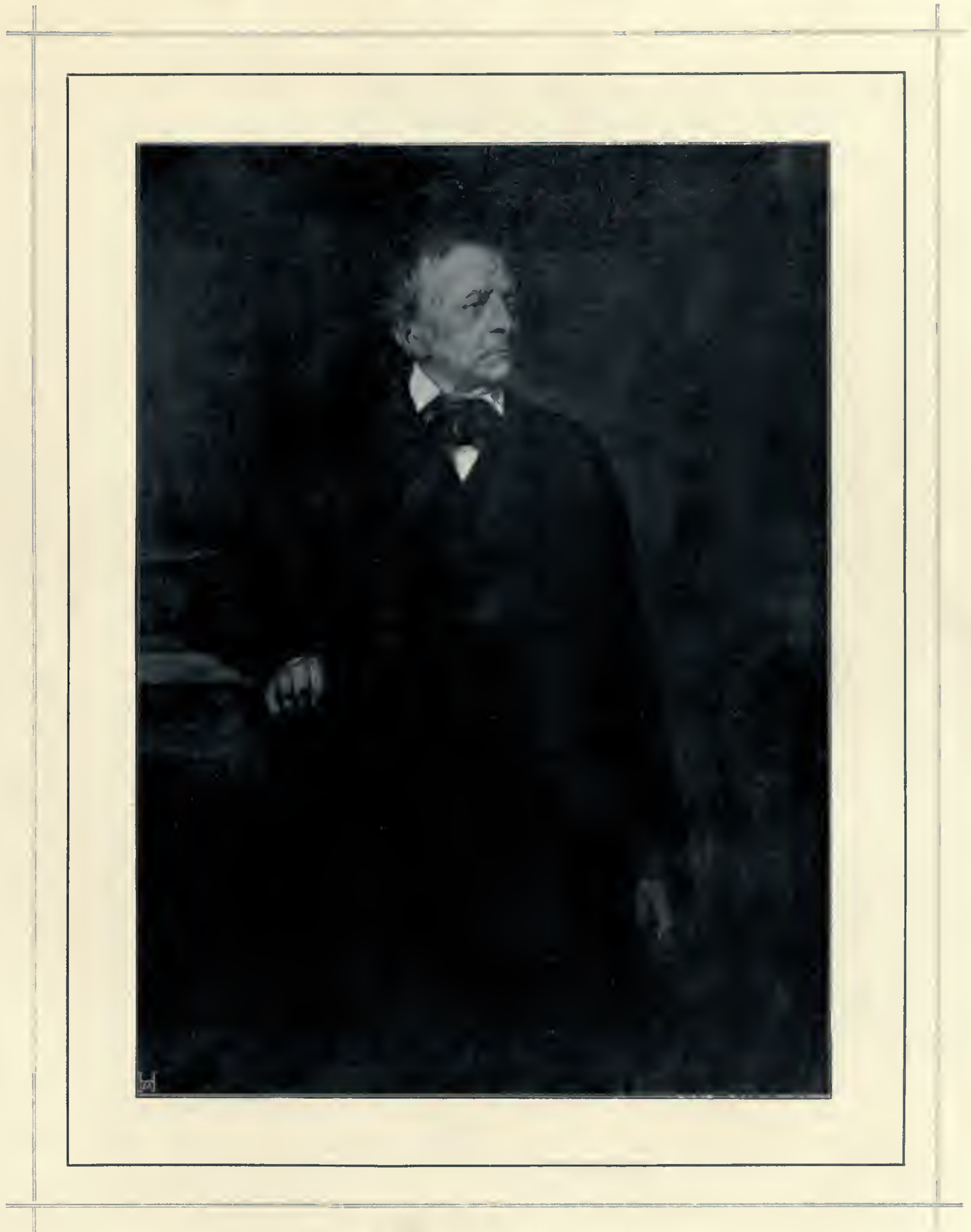


Franz von Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Titusbogen in Rom



aussieht, würden sie ihn als den Zufriedensten, den Harmonischen erkennen, der sich am eigenen Feuer wärmt, nach innen lebt? Sie würden die glänzende, ordensreiche Reihe seiner sieghaften



F. v. Lenbach. König Ludwig I. von Bayern

Erfolge in zahlreichen Ausstellungen, im Verkehr nie voraussetzen. So oft ihn auch Missverständnis und Missgunst falsch beurteilte: es ist so, er lebte nach innen. Trat er nach aussen, so tat er es aufrecht und aufrichtig, meist für die gute Sache der Allgemeinheit. Tat er es seltene Male

für sich, so scheute er es nicht, sich in seiner wahrhaftigen Erkenntnis auch selbst zu vertreten, wie auf der jüngsten Pariser Weltausstellung, wo er sich als den „rechten“ Vordermann in der deutschen Vertretung einschätzte und von den Kennern recht bekam. Die Unverständigen sagen: er hat Ellenbogen, die Verständigen: er hat „die“ Kraft! Und sein nächster Freund sagt: „Ellenbogen, nein, Adlerschwingen hat er gehabt!“



F. v. Lenbach. Robert von Hornstein

Und wenn die Nachgeborenen spätester Zeiten sein letztes Selbstporträt sähen, das er nach seiner tragischen Erkrankung, die den Arm lähmte, gemalt hat, sie würden ahnen, da ist Adlerstarkes verwundet, ein Märtyrium ist über diesen Mann gegangen, sie würden fragen, wissen wollen, was ihn so leiden machte. Die Schauer der Vergänglichkeit hatten seine Seelenfreudigkeit, seinen Seelenfrieden zerstört! Aber vor seinem Krankheitsunglück war er das Bild souveräner Zufriedenheit, die die wahre Freiheit ist!

Sein witziges, gütiges Kind Gabriele, das er, der Vogelfreund, so gerne den kleinen Raubvogel nannte, das ihm in der Schmerzenszeit seiner Krankheit engelhafte Liebe zeigte, meinte, man hätte denken können, er schaue bös, wenn man nur seine Augen sah. Wenn man aber dann seinen Mund betrachtete, dann hätte man gesehen, wie gut er lache. Ja, er lachte gut, wie er gut handelte, auch aus seiner Kunst spricht diese unbegrenzte wohlwollende Güte, die gern alles mit dem Festglanz der Schönheit, des Frohsinns vergoldete, die predigte, jeden Tag zum Festtag zu machen. Niemand wisse, wie viel Festtage er geben und geniessen könne. Er hat Festtage gegeben und genossen, und es war wohl die verwandtschaftliche Denkungsart, durch die er das Wort von Rubens festhielt und gerne anführte: „Es kommt nicht darauf an, wie lang ein Stück gespielt hat, sondern

wie gut es gewesen ist.“ Er, der, wie Sir Dudley Carleton den Rubens nannte, „ein Fürst der Maler und der Gentlemen war“, er wusste, „sein Stück“ war gut, voll Lebensfülle, voll Arbeitsfreude. Er sagte einmal: „ein Künstler darf gar nicht merken, wie er alt wird, und wenn der Tod kommt, muss er aufschauen und sagen: ‚Jesses, schon? Jetzt hätt' ich grad recht angefangen‘“. Sein Stück war viel zu frühe aus. Es war ein Golgathatag, als er den gespenstischen Überfall der Krankheit erfuhr. Mit dem heroischen Mut, der sanft und still ist, mit den tragischen Vorstellungen leise umgeht, ertrug er ihre Schrecken und ihre Schmerzen, in denen er auch an die Allgemeinheit dachte. Oft frug er den Arzt, der ihn pflegte, ob viele dasselbe hätten. In der Allgemeinheit suchte er wohl auch den Trost, den der trostbedürftige Mensch dem Gesetz abringt, während er ihm entfliehen möchte. In der Stille des Krankenzimmers, von der hingebendsten Liebe umgeben, rettete er sich in andere Welten. Mit gespanntem Interesse liess er sich mit Vorliebe Memoiren vorlesen und urteilte treffend und interessant, wie in gesunden Tagen.



F. v. Lenbach. Baronin von Hornstein

Mit wehmütiger Freude hörte er von allen Kundgebungen der Teilnahme, der Hochschätzung, der Bewunderung. Von all den Vielen, die zu ihm drängten, wollte er nur sehr Wenige und diese selten sehen. Es war, als ob er sich, wie ein Verwundeter, in den Heimatschutz der Liebe verbergen wolle, als ob er sich vor den Bildern der Welt, der er in gesunden Tagen hingebend angehörte, als ob er sich vor dem grossen, schmerzlichen Heimweh nach seiner Kraft fürchte. Die Hoffnung auf Genesung erstarkte. Eine Reise nach dem Süden steigerte, befestigte sie, Malpläne und Baupläne wurden gepflegt. Den Sommer der Rekonvaleszenz verbrachte er, hoffnungsfroh, mit seiner Familie in Starnberg. Entzückt von der Weite des Blickes, von der stillen Schönheit des Hügels, auf dem die von ihm gemietete Villa stand, kaufte er nahe dabei

einen herrlichen Baugrund, auf dem jetzt sein fürstliches Landhaus steht. Er freute sich an dem Ausdenken seiner Einrichtung, an dem Skizzieren des Gartens, der einem Rubens gefallen sollte, er freute sich an jedem guten Tag, er malte! Nach München zurückgekehrt — es war im Herbste 1903 — drohten neue Übel. Was in seinem wachen Geist, in seinem lebensfreudigen, liebevollen Herzen vorgegangen sein mag, als er neue Gefahren auf sich loskommen, als er sich vor die Frage einer Operation gestellt sah, das ist nur mit dem tiefsten Mitleid auszudenken. Er klagte nicht. Leise Schmerzensrufe, wie die Unterschrift eines Briefes an Prinz Rupprecht, Lenbach a. D., klangen fast lächelnd, ein wehes, wundes Lächeln. Vor Weh und Wunden flüchtete er sich zu den Harmonien seines Lebens, zur Kunst, zur Liebe. Das Harmonium liess er sich in die Nähe seines Krankenlagers stellen, und noch in seinen letzten Lebenstagen bat er seine Frau, ihm alte getragene italienische Weisen vorzusingen. Noch an den Eingang seines königlichen Saales liess er sich fahren, all die Schönheit suchend, zärtlich grüssend, was ihm so lieb, so wohltuend war, was ihm den farbigen Vorhang vor dem Abgrund bedeutete und seine Seelenruhe so köstlich geschützt hatte.

☆ ☆

☆

Franz von Lenbach tot! — — —

Es war, als ob Unmögliches geschehen wäre, als ob eine grosse, leuchtende, wärmende Flamme erlösche, als ob es noch kälter, dunkler würde in dieser kalten, dunklen Welt.

Die, denen der Mensch gehörte, werden ihn trotz aller Auferstehungskraft seiner Kunst nie entbehren lernen. Dazu waren die Gegenwartsgaben seiner Persönlichkeit zu gross. Der Dichter, der seiner Frau seine Teilnahme in den Worten ausdrückte: „Einst die reichste, jetzt die ärmste Frau“, er hat recht. Für die, die ihn liebten und von ihm geliebt wurden, ist ein ganzes südliches Land, ein gelobtes Land, in dem immer Sonne und Erntefreude war, untergegangen.

Grosse Tröstungen hat er ihnen hinterlassen in dem, worin er den Gegenwärtigen und den Kommenden ledendig bleibt, in dem, was kraft seiner Persönlichkeit so gross-mächtig wurde und wirkt: in seiner Kunst.

Franz von Lenbach ist eingereiht zu den Grossen, die zu verstehen er als eine „Gnade“ bezeichnete, die man die Alten nennt und die doch die Jungen bleiben, von deren Werken ein unvergängliches Leben ausstrahlt, die nicht sterben.



Villa Lenbach in Starnberg

Er lebt!



Otto Strützel. Benediktenwand

ÜBER DIE

IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG 1905 IN MÜNCHEN

VON

FRANZ LEHR

Die heurige Kunstausstellung im Glaspalast nennt sich eine internationale; ihre Bedeutung jedoch liegt nicht in dem Begriff „international“, denn die ausländische Kunst tut sich nur wenig hervor. Das Ausland tritt zwar numerisch in derselben Stärke wie früher auf, aber es beschickt unsere Ausstellung nicht mehr mit so guten Werken wie früher. Seit der glänzenden Vertretung auf den Ausstellungen von 1888 bis 1890 und 1895 ist es stetig zurückgegangen. Auf die Hochflut von damals ist längst die Ebbe gefolgt. Dagegen kann man seit jener Zeit eine mehr und mehr ansteigende Bedeutung und Wertschätzung unserer heimischen Kunst wahrnehmen. Dies verursacht eine viel grössere Nachfrage nach inländischen Kunstwerken; das Ausland

hat daher kein so grosses Interesse mehr, unsere Ausstellungen gut zu beschicken. Die Zeit der grossen Überraschungen ist vorüber, vorüber auch die grossen Evolutionen in der modernen Kunst, die ihre Fluten von Westen her über Europa wälzten und überall anregend und befruchtend wirkten. Sie haben sich verlaufen und in ein Netz von Kanälen verteilt, an denen kluge Köpfe ihre Mühlen betreiben. Wer sich heute in der Kunst orientieren will, welche Richtung und welche Werte gerade in der Zeit liegen, der schaut nicht mehr bloss nach Paris. Paris ist nicht mehr die Zentrale der europäischen Kunst. Wir sind innerlich längst über den Impressionismus, die letzte grosse Parole, die dort ausgegeben wurde, hinausgewachsen. Die Zeit der Abrechnung ist gekommen. Wir sind daran zu zählen, abzuwägen und abzuschneiden. Wir müssen einmal Bilanz ziehen, und bei dieser grossen Abrechnung wird es heissen, Impressionismus oder Expressionismus? Was ist gut deutsch? Das Resultat ist vorauszusehen: Wir dürfen nur auf unsere Tradition zurückblicken und bedenken, warum Dürer, Holbein, Matthias Grünewald vor allem und die Holländer, Rembrandt voran, wieder so auffallend modern geworden sind. Erinnern wir uns zugleich daran, wie in unserer engeren Heimat, hier in München, Richtungen und Meister wiederum Geltung erlangen, an die man vor zwanzig Jahren gar nicht mehr gedacht hat. Unsere Toten Heinrich Bürkel, Karl Spitzweg, Moritz von Schwind sind wieder lebendig geworden und beginnen erst recht wieder zu wirken. Das Ausstellungsgebäude der Sezession am Königsplatze hat noch nie einen solchen Andrang von Menschen erlebt als in jenen Tagen, da dort der versammelte Schatz der goldwerten Schwindschen Kunst wiederum offenbar ward. Da war es köstlich zu sehen, wie sich alles an die



Leo Putz. Halbakt



Simon Glücklich. Dame in Weiss

Wände drängte, um die mit Lieb und Fleiss ausgeführten Zeichnungen und Stiche des Meisters zu sehen, während man sonst bei den obligaten Frühjahrsausstellungen per Distanz vor den Bildern steht, um einen allgemeinen „farbigen Eindruck“ zu erhaschen.



Karl Ziegler. Bildnis der Frau Stutz

Möchte doch dieser eine Erfolg es den Ausstellungsleitern nahegelegt haben, was Richard Wagner in den Meistersingern so trefflich in dem Sprüchlein ausdrückt:

Ehrt eure deutschen Meister,
Dann bannt ihr gute Geister!

Seitdem ist auch schon manche Kollektiv- und Sonderausstellung, wie die von Lenbachs und Defreggers Werken nachgefolgt. Wir haben schon einmal dringlich die Anregung gegeben, den grossen Schatz heimischer Kunst an Stelle der flauen internationalen Produktion vorzuführen: eine grossangelegte Retrospektive neben einer die moderne Produktion möglichst glänzend vertretenden Ausstellung. Um wie vieles besser wäre der Gesamteindruck der heurigen Ausstellung, wenn dieses Programm durchgeführt worden wäre.

Der geneigte Leser ist eingeladen, mit uns einmal einen kurzen kritischen Gang durch das Ausstellungsfeld zu unternehmen. Begeben wir uns zuerst vom Vestibül aus zu den auf der linken Seite gelegenen Sälen, die die internationale Kunst beherbergen. Gleich im ersten Raume bei den Schweizern macht sich ein farbiges buntes Leben bemerkbar. Gemälde hängen an den Wänden, die wie grosse kolorierte Bilderbögen aussehen — Bilderbogen — die Volkstrachten darstellen, ein Kapitel aus der Schweizer Geschichte erzählen und Land und Leute bei ihrer täglichen Arbeit, bei ihren häuslichen Freuden und Leiden, ihren Erholungen und Festen schildern. Alle Seiten in diesem grossen Bilderbuche sind aufgeschlagen und Land und Leute der Schweiz in grellen aufdringlichen Farben recht deutlich geschildert. Diese Ausstellung will besagen: aufgepasst, wir Schweizer sind da! Uns will scheinen, die Schweizer wären gar nicht so uneben, wenn sie nur nicht so gross täten und etwas bescheidener auftreten würden, etwa so wie ihr Landsmann Welti



Walther Thor. Damenbildnis

bei uns, der in einer recht unauffälligen Weise, eben in der Art des Bilderbogens sagt, was es in der Welt alles Schönes gibt. Vor Jahren war auch schon einmal ein Schweizer bei uns zu Gaste, der sich uns als ein feiner Künstler vorstellte. Es war Hans Sandreuter. Heute lernen wir Hodler kennen. Für beide Künstler wurde von vielen Seiten gekämpft und gestritten. Hodler oder Sandreuter, Sandreuter oder Hodler? Wie auch das Feldgeschrei bei den Schweizern lautet, ist uns gleich. Wir glauben, es müsste jeder sehen, wohin der Weg auf beiden Seiten führt. Treten wir aus der Schweizer Abteilung in die italienische ein, da wird uns ein Eindruck, wie wenn wir eben eine Bergwiese mit sattgrünen Kräutern und Gräsern und vielen bunten Blumen dazwischen mit einem Treibhaus mit schwüler dumpfer Luft und einer matten, ersterbenden Vegetation vertauschten. Viele Bilder hängen wie verblühte welke Blumen an den Wänden. Und erst Spanien! Wo ist der farbenfreudige Abglanz südlichen Lebens, wo der Farbenreiz und Zauber aus den blühenden Gärten von Granada, der unser Auge einst entzückte; wo sind alle diese herrlichen Bilder eines Benlliure, Echena, Viniegra, Gallegos und wie sie alle heissen? Der heitere Farbenrausch ist verflogen, eine ziemliche Ernüchterung ist darauf gefolgt. Was wir schon vor Jahren aussprachen, „zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben“, muss heute noch mit grösserem Nachdruck wiederholt werden. Der neue Stern, der am spanischen Kunsthimmel leuchtend aufgegangen ist — Zuolaga — ist bei uns nicht sichtbar. Leider, er hätte seine Landsleute hieher geleiten sollen, um ihr Prestige zu retten.

Besuchen wir nach den Spaniern und Italienern die Franzosen, so erwartet uns auch hier eine ziemliche Enttäuschung. Man weiss, was man mit dem Worte Ladenhüter für eine Ware bezeichnet. Ähnlich verhält es sich bei vielen dieser Bilder. Man gewinnt den Eindruck, als dächten die Franzosen, die schon einmal getragenen



Otto Sinding. Lofoten



Walter Thor pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzregent Luitpold von Bayern





Gustav Schönleber pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Brücke in Viareggio





Friedrich Kallmorgen. Sonnenglanz (Hamburger Hafen)

und nunmehr abgelegten Kleider seien für eine derartige Repräsentation noch gut genug. Erst nachträglich, nachdem dieser Bericht schon geschrieben war, haben sie sich noch mit einer Kollektion guter Bilder eingestellt. Hoffentlich ziehen wir aus diesem Fall die rechte Nutzanwendung. Um eine kleine englische Kollektion vorführen zu können, mussten eigene Delegierte über den Kanal. Entspricht nun das Resultat unserer Bemühungen den gehegten Erwartungen? Keinesfalls können uns die hier vertretenen Bilder einen Begriff von englischer Kunst geben. Auch hier müssen wir wieder das alte Lied anstimmen: das Beste ist nicht feil und das Mittelmässige schafft nur Langeweil. Schweden, Dänemark und Norwegen haben doch einige gute Landschafter geschickt, und Holland ist wie immer dank seiner auf solider Basis handwerklicher und künstlerischer Tradition ruhenden Produktion vorzüglich vertreten. Bei der Betrachtung einiger Gruppen österreichischer, böhmischer und polnischer Künstler müssen wir noch eine andere Seite des Ausstellungswesens berühren, die Frage der räumlichen dekorativen Ausstattung. Man hat heuer eine eigene Ausschmückungskommission eingesetzt und hat neuerdings versucht, das alte gläserne Gehäuse des Glaspalastes, Kristallpalast heisst es auf einigen offiziellen Plakaten, durch verschiedene Einbauten und Zwischenwände zu verschönen. Es sind dadurch manche gefällige Räume geschaffen worden,

aber im grossen Ganzen bleibt es doch beim Alten. Volle Anerkennung verdient die Reinigung des Daches, wodurch endlich wieder einmal Licht in die Ausstellung gekommen ist. Es ist um vieles heller und freundlicher geworden und man hat auch diesen Charakter in der deutschen



Wilhelm Menzler. Aus sonnigen Jugendtagen

Abteilung mit Geschmack und Geschick in der ganzen äusseren Ausstattung festgehalten. Zu einigen merkwürdigen Versuchen von Ausstattungen kam es bei den Wienern, Böhmen und Polen. Die Wiener Künstlergenossenschaft hat ihre Aufgabe, eine vornehme freundliche Umgebung für ihre Bilder zu schaffen, geschmackvoll durchgeführt, dagegen sind die Einbauten, mit ihren verschiedenen Kabinetten, in denen Wiener Sezession und böhmische Künstler ausgestellt haben, von keinem gerade künstlerischen Geiste eingegeben. Man denkt dabei an ähnliche Vorführungen von Tapezierern und Möbelfabrikanten auf Gewerbe- und Weltausstellungen. Einen

sehr ungleichen Eindruck hinterlässt das Kabinett der polnischen Künstler. Der Charakter einer Gemälde- oder vielmehr der einer Kunstausstellung sollte doch im einzelnen wie im ganzen gewahrt bleiben. Wären natürlich von Anfang an günstige und möglichst gleichwertige Ausstellungsräume vorhanden, so kämen solche Ausschreitungen nicht vor. Unter den jetzigen Verhältnissen wird sich das Bestreben, durch möglichst effektvolle Mittel die Aufmerksam-



Franz von Defregger. Gefährlicher Besuch

keit des Publikums auf sich zu ziehen, nicht hintanhalten lassen. Wir meinen aber, wo Gutes in künstlerischer Hinsicht geboten wird, braucht es keiner Kniffe und Effekte wie auf Jahrmärkten. Dieses Prinzip führt schliesslich dazu, dass die Bilder der Dekoration wegen da sind und das Auge des Beschauers von ihnen weg auf die Dekoration geleitet wird. Das wäre aber doch so ziemlich das Gegenteil von dem, was die Ausstellung eigentlich bezweckt. Sie will doch in erster Linie eine Übersicht über das geben, was in der Malerei zurzeit geschaffen wird: das rein künstlerische Moment soll darin hervortreten. Der Geniessende soll in diesen Räumen die Kunst der Gegenwart versammelt finden, die Kunst, die sich in ihren mannigfaltigsten Ausdrucksformen dem Beschauer darbietet. Im Hause der Kunst gibt es viele Wohnungen mit verschiedenen Parteien; sie sollen im friedlichen Wettstreit ihre Kräfte miteinander messen und neben einander wohnen. Jeder soll in seinen Schöpfungen die Welt ausdrücken, die er sich vor-



Karl Thoma-Höfele. Stilleben

stellt, die Welt, in der er lebt, liebt und leidet. Man kann nichts anderes in der Kunst wollen, als was man natürlicherweise denkt, fühlt und empfindet. Das alte Wort „l'art pour l'art" hat nur bedingte Geltung. Jede künstlerische Inkonsequenz rächt sich. Man soll bei der Stange bleiben, mögen Richtungen und Strömungen in der Kunst treiben, wohin sie wollen. Wir können uns an der Isar nicht darum kümmern, was gerade an der Seine Mode ist. Es war wichtig für uns, dass wir bei den Franzosen malen lernten, als wir es noch nicht konnten; mehr können sie uns nicht geben. Wir müssen uns auf uns selbst besinnen und aus unserem Eigenen schöpfen. Die sogenannten Genremaler haben gar keine so üble malerische Bildung. Sie haben es schon lange gewusst, worauf es ankommt und haben sich an gewisse unverrückbare Werte und Ausdrucksformen gehalten. Sie sind die Bewahrer und Hüter der guten Tradition. Was für eine gediegene Sache ist z. B. die malerische Behandlung des Raumproblems, wie wir es von den alten Holländern übernommen haben. Als die deutsche Kunst in den 60er und 70er Jahren wieder einmal in die Lehre ging, hat sie damit angefangen, die farbige Stimmung im Raume, Licht und Schattenwirkung, die farbige Erscheinung der körperlichen Gegenstände, die Menschen und ihre vielfachen Beziehungen zu dieser Umgebung zum Augsangspunkt ihrer Darstellung zu machen. Leibl, Defregger und Grützner haben sich dieser Probleme wieder bemächtigt; insbesondere Defregger,



Georg Fischer-Elpons pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Hummer





Carl Seiler pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Siegesnachricht



indem er sein malerisches Auge jenen so reizvollen Interieurs tirolischer Bauernstuben, Küchen und Scheunen zuwandte. Die von Balken durchzogene Holzdecke gibt ein geeignetes Mittel an die Hand, durch perspektivische Linien das Auge in die Tiefe zu führen; der Ofen, der Tisch, die Bank, alles dient dazu, uns die ganze Ausdehnung des Raumes recht deutlich sichtbar zu machen. Das Licht, das durch ein Fenster oder durch eine geöffnete Türe eindringt und auf der glatten Diele des Bodens das Fensterkreuz in schwarzen deutlichen Strichen abzeichnet und an den Gegenständen im Raume anprallt und dadurch wiederum starke Kontraste von Licht und Schatten hervorruft, erzeugt auch wieder neue farbige Eindrücke. Es ruft Farben hervor, weckt die verschiedenartigsten Töne, indem es die Dinge beleuchtet. Welche Fülle malerischer Erscheinungen entfaltet sich im Raume?



Alexander Fuks. Bildnis

Die Erscheinung des Räumlichen ganz in eine einheitliche Farbstimmung getaucht, stellt Adolf Heller in einem hübschen Interieur dar. Man sieht in ein Zimmer, auf einen gedeckten Tisch und von da aus durch eine geöffnete Türe in ein zweites dunkleres Gemach. Ein ähnliches Problem behandelt auch Walter Püttner in der Stube einer Näherin mit aufgestellten Kleiderstöcken. Diese selbst sind nur da, um ein Bouquet von zartgestimmten duftigen Farben, einen reizvollen Kontrast zu der übrigen Umgebung abzugeben. Von einem ziemlich hell erleuchteten Zimmer sieht man wieder in ein weiteres ziemlich dämmeriges Gelass. Es ist klar, warum die Maler so gerne bei der Darstellung von Interieurs verweilen. Solche Ansichten geben Gelegenheit zu räumlichen Darstellungen und gewähren dem Maler Spielraum zur Entfaltung aller möglichen farbigen Reize. So hat z. B. Max Gaisser ein kleines Interieurstück gemalt, in dem der Haupt-



Emerik Stenberg. Mädchen aus Dalekarlien

reiz auf einem Stilleben von Kostümen, Hüten, Waffen liegt, die auf einem Tische ausgebreitet sind und die durch das seitlich einfallende Licht beleuchtet werden. Eine weitere wertvolle Anregung wird dem Maler, dass er mit dem Raume zugleich auch die Bewohner darstellt. Das Interieur ist vielfach nur Mittel zum Zweck. In einem Bilde von Oskar Höcker wird uns ein Einblick in eine helle freundliche Stube mit einer Einrichtung aus unserer Vorväterzeit. Am Ofen sitzt ein biederer Alter. Durch die Fenster scheint die Sonne und legt helle blanke Lichttafeln auf den Fussboden. Eine ganz andere Zeit und andere Menschen schildert uns in einem überaus prächtig ausgestatteten Interieur Claus Meyer. Das Licht fällt durch ein seitlich angebrachtes Fenster, von oben herab und hüllt den ganzen Raum in ein angenehmes wohliges Dämmerlicht. Es spielt auf dem prächtigen Ornament der Tapeten von schwerem Goldbrokat, huscht über den schöngemusterten Teppich auf dem Tisch und glänzt und schimmert auf allerlei Dingen, die da ausgebreitet liegen. Am liebsten aber verweilt es auf dem hübschen rosigen Gesicht eines jungen Mädchens, es umschmeichelt den schönen Hals und die blossen Schultern, glitzert und gleisst in den Falten des seidenen Rockes und verbreitet so viel Zauber und Reize um die anmutige Gestalt, dass es einem ordentlich Freude macht, darauf hinzusehen. Neben dem Mädchen, mit dem Rücken gegen den Beschauer gekehrt, steht ein junger Mann mit breitrandigem schwarzen Hut auf dem Kopfe, ganz in Schatten getaucht — ein kräftiger, aber doch weicher Kontrast zu der lichten Erscheinung des Mädchens. Das Licht schwebt und webt um die beiden, schafft so trauliche heimfreudige Stimmung, wie sie nur so junge glückliche Menschen erfüllen kann.

Weniger behaglich mutet uns Echtlers Bild „Agonie" an. Hier sind lauter starke Kontraste von hell und dunkel, farbenfreudiges Leben und erstorbener matter Schimmer, fahles Scheinen des Lichtes und schwermütiges melancholisches Vibrieren einer schwarzschattenden Dämmerung, ganz die Stimmung, wie sie das Lager von Sterbenden umschwebt. Die Farbe bildet gleichsam die Melodie zu diesem traurigen Thema — zu dem alten Lied von Leben und Tod. Wiederum helle Daseinsfreude strahlt uns aus dem Bilde von Hermann Knopf „Bei der Arbeit" entgegen. An sonnenbeschienenem Fenster, am Plättisch schaltet ein junger Blondkopf mit frisch gestärktem weissen Häubchen rührig mit dem heissen Eisen. Die jungen rundlichen Arme sind an Hausarbeit schon gewöhnt. Es ist alles sauber und nett in der ganzen Umgebung, so reinlich und ordentlich, wie es nur immer in einem Haushalt sein kann. Dass das malerische Element, das eingehende Studium der Licht- und Tonwerte einer Erscheinung im Raume nicht verloren geht, dafür sorgen schon die geschickten Meister des Pinsels und der Palette. „Mädchen im grünen Interieur" heisst Karl Blos ganz sachlich und bescheiden ein entzückend stimmungsvolles Bild. Diese lichterfüllte grüne Dämmerung löst in uns die Stimmung aus, in der wir uns am liebsten unseren Erinnerungen und Träumen überlassen. In dieser grünen Dämmerung ist ein der Musik verwandtes Element. — Es ist ein hoher Genuss für das Auge, mit einem Zuge, diese weiche und gesättigte Tiefe und Fülle der grünen und tieflila Töne aufsaugen zu können, um es wieder in mannigfachen Empfindungen ausströmen zu lassen.

Stimmungsmalerei auf der gefestigten Grundlage eines soliden Könnens ist auch Robert Weises „Blaue Stunde“. Der Zauber der blauen Stunde, wie er zu Beginn der Nacht die Erde umfangen hält, hat auch die junge Frau an das offene Fenster gebannt. Vor ihr erglänzt der Spiegel des Sees wie eine ebene Platte von Lapis lazuli. Die Lüfte weiten sich, der ganze Raum ist erfüllt von der Magie und dem Reize einer herrlichen blauen Farbe; eine Farbe, die die Sehnsucht weckt und alte längst entschwundene Träume. Fritz Erler hat auch so eine schöne junge Frau gemalt, die am Fenster steht, draussen sieht man einen gewitterschweren Himmel, in den einige Vögel ihre schnellen Flügel tauchen, gleich Rudern von Seglern in einer dunklen Flut. Rein malerische Interessen veranlassen Gotthard Kühl, gewisse Räume aufzusuchen. So ein altes Brauhaus ist ein echter Malerwinkel, in dessen dumpfer, feuchter Atmosphäre merkwürdige Farben in allen möglichen Nüancen zu finden sind. Für Kühl aber mögen besonders zweierlei Gelb, ein helles leuchtendes und ein dumpfes gebrochenes Gelb, das Anziehendste in der ganzen Farbenharmonie gewesen sein. Diese zwei gelben Töne bilden sozusagen das Grundmotiv für die malerische Harmonie des Bildes und die übrigen Farbentöne die Begleitung dazu. Gegenwärtig spielt sich alles darauf hinaus: dieses Bild ist eine malerische Variante in gelb, ein anderes in grau, grün, ein drittes in rot usw. Bei dieser Darstellungsweise ist es natürlich gleich, was dargestellt wird.



Alois Hans Schram. Am Landungssteg



Karl Kästner. Vorfrühling am Altrhein (Motiv aus Rheinhessen)



M. Schildt. Waschtag

Verlangt man aber nicht bloss Augenweide, sondern auch Augenfreude, so muss man in der Auswahl des Motivs schon etwas wählerischer sein. Geffken genügt dieser Forderung. In seiner „Visite“ führt er uns ein Paar Damen, eine jüngere und eine ältere, in der Umgebung eines behaglich eingerichteten vornehmen Hauses vor. Die Technik ist ganz eigen, sogenannte Ölwischmanier. Ein brillanter Ölmaler ist ferner Borchardt, der bei seinen kleinen, kaum einen Quadratfuss grossen Bildchen den Pinsel mit einer Energie zu führen weiss, dass uns die Totalität einer farbigen Erscheinung in der ganzen Frische und Unmittelbarkeit entgegentritt. Doch geht er darin nicht zu weit. Denn nichts widerstrebt mehr der Kleinmalerei als eine skizzenhafte Technik. Das Kabinettbild soll für eine nahe liebevolle Betrachtung geschaffen sein, es soll wie in einem Spiegel alles klar und deutlich zeigen, ohne dass sich dabei das Detail zu sehr breit macht. Borchardt weiss das auch. In einem zweiten Bildchen „Zu Hause“ ist der malerische Gesamteindruck noch besser zusammengehalten, das Ganze noch toniger gestimmt. Die Schwierigkeit, vielerlei Dinge zu einer einheitlichen Wirkung zu bringen, wächst mit der Fülle und der Reichhaltigkeit des Motivs. Seiler gibt in seinen Bildern „Siegesnachricht“ und „Marketenderin“ treffliche Schilderungen aus dem Leben des 18. Jahrhunderts. Trotz aller Mannigfaltigkeit an interessanten Einzelerscheinungen ist das Ganze doch bildmässig zusammengestellt. Ein feiner, grünlich grauer Gesamtton liegt über dem Ganzen, aus dem nur einzelne, warme gesättigte oder kühle graue Farben eine bestimmte Note und eine entschieden koloristische Haltung hervorbringen. Die Zeit des Rokoko eignet sich natürlich ganz hervorragend für derartige malerische Vorwürfe. Menzel hat das wohl erkannt, als er sich in dieser Welt umsah. Nicht umsonst ist er immer wieder nach Süddeutschland gezogen. Unsere schönen

Rokoko- und Barockkirchen mit ihrem unsagbaren Zauber und ihren malerischen Reizen zogen ihn an. Hier ist noch eine Domäne des farbenfreudigsten prächtigsten Lebens zu finden. Eine wahre Farbenschachtel tut sich auf und es schimmert, leuchtet silbern, golden, scharlachrot, lichtgelb, zartrosa, grau, kurz alle Töne einer reich besetzten Palette sind vorhanden. Was bergen unsere Schlösser, Bayreuth, Ansbach u. a. noch für farbige Wunder. Löwith, ein genauer Kenner dieser Zeit, führt uns in seinen Interieurstudien in eine alte Bibliothek. Ein wahres Kabinettstück der Kleinmalerei, eine Schilderung des geselligen Lebens aus dem 18. Jahrhundert, führt uns Löwith in feinpointierten charakteristischen Zügen in dem Bildchen „Neuigkeiten" vor Augen. Rücken wir mit der Zeit etwas vor ins Empire hinüber und versetzen wir uns wiederum in die Welt eines feinen Hauses, wo bereits an Stelle der geschweiften Möbel mit den krummen Füssen, Tische und Stühle mit steifen geraden Beinen, Verzierung und Schnitzwerk à la grecque gehalten, stehen. Welch ein anmutiges Geschlecht, was für feine interessante Damen und was für schöne ritterliche Männer beleben diese Räume! In allem ist noch etwas von der Lebenskunst und der Grazie des Rokoko zu verspüren und Meister Simm weiss dieses Leben mit geschickter Hand malerisch



Philipp Klein. Vor der Abreise

reizvoll zu schildern. Menzler freut sich in seinem Bilde „Aus sonnigen Jugendtagen“ an der Wärme eines schönen Herbsttages mit den zwei jungen Leuten, denen noch kein Sommer und Herbst erblüht ist.

Verlassen wir dieses lockende, werbende Leben da draussen in der Welt und treten in die stillen geweihten Räume eines Klosters ein. Ein freundlicher Schimmer, ein verlorener Sonnenstrahl führt uns in das Gemach, in dem zwei Brüder der Frau Musika huldigen. Violine und Cello ertönen, ein Duett ist im Gange. Ganz für sich in hingebender Gottesminne huldigt eine Nonne der seligen Jungfrau. Vor dem Altar lässt sie ihre Geige ertönen, eine andächtige innige Weise durchdringt den Raum. „Maiandacht“ nennt Hermann Kaulbach dieses schöne Bild.

Adolf Eberle und Matthias Schmid bringen aus ihrem alten, ihnen vertrauten Gebiet, aus dem Leben der Gebirgsbauern, allerlei Hübsches und Beschauliches. Dass gerade in der deutschen Abteilung, vorzüglich unter den Münchenern, das Interieur und die Schilderung des heimischen Lebens einen so grossen Platz in der gesamten Produktion einnimmt, ist nicht eben eine zufällige Erscheinung. Es liesse sich an der Hand der Kataloge unserer jährlichen Ausstellungen leicht nachweisen, dass in der Malerei nächst der Landschaft die Darstellung unserer nächsten Umgebung, vor allem des Hauses, die meisten Vertreter findet. Darin offenbart sich unser Charakter, unser Wesen aufs beste. Neben der Freude an der schönen Natur ist es das Heimgefühl, das in uns am stärksten entwickelt ist, und diese Empfindung kommt selbstverständlich auch in der Kunst zum Ausdruck.



Cuno von Bodenhausen. Leonore

Neben dem Schilderer des Volkslebens, Defregger, hat auch der gediegenste Meister der Palette, Leibl, hierin das allerbeste seiner Kunst gegeben. Es ist gewiss kein Zufall, dass gerade die Nationen, bei denen das Haus und Heim eine grosse Rolle spielt, nächst den Deutschen die Holländer, die Dänen und Schweden, die Interieurmalerei gepflegt und ausgebildet haben. Am stärksten offenbart sich diese Neigung, sowohl nach der Seite der Darstellung gemütlicher Zustände, als auch nach der des rein malerischen Ausdruckes, bei den Holländern. Diese erweisen sich darin als die wahrhaftigen Erben einer grossen Tradition. Wir können nicht unterlassen, im Zusammenhange mit dem bisher Geschilderten auf das Zunächstliegende in der ausländischen Abteilung hinzuweisen: Israels steht uns

mit seinen Bildern, in denen die ganze Heimseligkeit des holländischen Hauses zum Ausdruck kommt, am nächsten. Vor Israels Bild „Das stille Mütterchen“ geht dem gefühlvollen Beschauer das Herz auf. Daraus spricht ein schlichtes menschliches Empfinden, was weit mehr ist als alle Kunst der Malerei. Im wirklichen Sinne äussert sich gar keine Kunst in seinen Bildern, das heisst keine Kunst, die auf bestimmten Regeln und Voraussetzungen aufgebaut ist und in der Lösung eines bestimmten formalen Problems ihr Ziel findet. Israels Kunst ist nicht systematisch auf bestimmten Prinzipien aufgebaut, höchstens ist sie psychologisch begründet als der unmittelbare Ausdruck individuellen Empfindens. Liebermann drückt dies in einem Aufsatze über Israels einmal so aus: „Israels malt noch Bilder; Bilder mit literarischem Inhalt. Ihm ist die Malerei noch Mittel zum Zweck, sie ist ihm das Werkzeug zur Wiedergabe seiner Empfindungen. Er will nicht den Innenraum malen, sondern, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Psychologie des Raumes. Er malt den Kessel mit dem singenden Wasser oder das knisternde Feuer auf dem Herde, um die Heimlichkeit des Stübchens auszudrücken.“ Das ist es, was uns an Israel so gefällt, was ihn uns Deutschen so lieb und vertraut macht, die Innerlichkeit, die Poesie, die aus seinen Schöpfungen herausleuchtet.



Floris Arntzenius. Nach dem Regen

Es ist ganz interessant, Kunstwerke auch einmal von der technischen Seite aus zu betrachten, „denn es ist ungeheuerlich viel Handwerkliches in der Kunst, viel Probieren nötig, viel mechanische Arbeit.“ Es kommt gar viel auf die Ausdrucksweise an, es gilt, den kürzesten und sichersten Weg zu finden für das, was man zu sagen hat. Der gemütliche Betrachter und Ausstellungsbummler braucht sich allerdings um diese Fragen nicht zu kümmern, für den existiert in erster Linie nur der Gesamteindruck — das Bild. Aber es schadet gar nichts, wenn sich der Liebhaber auch einmal mit diesem Teil der Kunst etwas beschäftigt. Es wird ihm vieles verständlicher werden, er wird den innigen Zusammenhang der technischen Gestaltung mit dem künstlerischen Ausdruck erkennen und dabei bemerken, wie innig Malweise und Stil miteinander zusammenhängen.



Leo Samberger. Bildnis des Dr. Schnitzler, Köln

In Zeiten, da der Kunst im allgemeinen wenig Bedeutung zukommt und sie nur ein kümmerliches Dasein fristet, da steht auch die technische Ausbildung der Maler auf einer niederen Stufe. In kunstfrohen Zeiten hingegen ist die hohe technische Ausbildung Gemeingut aller Künstler. Die Früheren waren im Besitze einer reichen Tradition, sie konnten darum in ihrer Art Reifes und Vollendetes schaffen. Wir sehen z. B. die Technik der Freskomalerei Einfluss auf den Stil der italienischen Malerei gewinnen und ihren eigenartigen Charakter mit ausprägen helfen. Nicht weniger anregend hat die Ölmalerei auf die niederländische Kunst gewirkt. Die neuere deutsche Malerei lag im Anfange des 19. Jahrhunderts schwer darnieder, weil die Maler nicht mehr malen konnten! Leibl war der erste, der das verachtete Handwerk in der Kunst wieder zu Ehren brachte. Man kann ihn den Begründer einer rein „malerischen Malerei" nennen. Leibl hatte es den Alten abgesehen, wie sie mit Pinsel und Palette hantierten. Auch dem französischen Maler Courbet verdankte er viel. Die Farbe war sein natürliches Element. Er setzte mit sicherem Pinsel Strich an Strich. Leibl malte seine Bilder herunter, indem er an der Leinwand oben anfing und unten aufhörte, alles in nasser Farbe. Darin liegt die ganze Weisheit der Ölmalerei. Die Farben wachsen zusammen und ergeben einen schönen samtartigen Ton, einen eigenen Schmelz und Email. Es entsteht beim späteren Verwachsen der Farben ineinander, das sogenannte Altersgold, ein überaus vornehmer prächtiger Ton, der von Kennern sehr geschätzt wird. Dieser Ton, sozusagen die Patina der Ölfarbe, bedeutet für den Kenner der Malerei dasselbe, was für den Feinschmecker das Bukett des Weines ist.



Jean Paul Laurens. Das Vorzimmer Monseigneurs



Phil. Otto Schaeler pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Cultura victrix





Georg Schuster-Woldan pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Mädchenbildnis



Die Ausstellung enthält ein paar Studienköpfe von Munkacsy, vor allem einen ungarischen Bauern mit dem Schafpelz um die Schulter, einem tuchenen Wams, Mütze und einer Pfeife von rotem Ton in den Händen. Die Farbe ist weich und flockig hingesetzt. Sie gibt das Stoffliche, Haut, Haare, Wolle etc. täuschend wieder. Und dabei ist doch alles gross, breit und flächig gehalten und das Kolorit so tief und satt, wie man es bei neueren Werken selten findet.



Karl Blos. Bildnis des Grafen von Moy

Nicht nur Leibl und Munkacsy sind zu nennen. Auch ältere Münchener Meister haben gezeigt, dass man um 1870—1880 sich trefflich aufs Malen verstand. Was hat nicht Defregger für herrliche Studienköpfe geschaffen! Die vor kurzem veranstaltete Ausstellung von Defreggers Werken bei Heinemann hat Ölbilder von seltener Schönheit gezeigt. Wie malt man jetzt?

Unter den Sezessionisten ist ja das Schlagwort einer malerischen Malerei zum Glaubenssatz erhoben worden, sie setzen ihren grössten Ehrgeiz darein, malen zu können. Zwei Meister sind es vor allem, die hier tonangebend sind, Herterich und Zügel. Von dem ersteren ist zwar auf der heurigen Ausstellung im Glaspalast nichts zu sehen, aber nichtsdestoweniger steht er doch sichtbar hinter manchem Jungen. Man erkennt die Herterichschüler alle an der besonderen Art ihrer Farbgebung. Es ist immer dieselbe Melodie, nur in verschiedener Tonart, bald Dur, bald

Moll. Bei Zügel und seinen Anhängern ist es nicht anders. Zügel wirkt durch seine blendende Virtuosität noch verführerischer. Er reisst zur Nachahmung hin. Eine zeitlang glaubte man, nichts wäre leichter, als mit einem farbensatten Pinsel und einer reichbesetzten Palette à la Zügel zu arbeiten. Die Bilder strahlten förmlich feurige Gluten und Sonnenhitze aus. Eine ungemeine Buntheit und Farbenfreudigkeit trat zu Tage. Das rein dekorative Moment überwog. Dass dieses Bestreben sehr bald zu allerhand bedenklichen Effekten in der Malweise selbst führte, können wir an verschiedenen Bildern beobachten. Wir dürfen nur darauf achten, auf welche Weise z. B. die Erscheinung des glänzenden Sonnenlichtes durch die Farbe auf der Leinwand hervorgerufen wird. Das jetzt dabei beliebte Verfahren ist folgendes: Die tieferen Stellen, die schattigen Partien im Bilde, bedürfen nur wenig Sättigung, es genügt ein dünnflüssiger Auftrag von Farbe, dagegen müssen die lichten und hellsten Stellen sehr pastos aufgetragen werden. Dabei läuft der Künstler Gefahr, durch die stark belichteten Stellen und Flecken die Form zu zerreissen und aufzulösen. Es ist ein Bild von Zügel in der Ausstellung, das eine Schweineherde unter Bäumen in der Halbsonne zeigt. Man frägt sich zuerst, was soll das Durcheinander, das Chaos bunter Farbflecken bedeuten. Sind es Steine, Laubmassen, Sträucher, die von Sonnenblitz getroffen in allen möglichen farbigen Tönen schimmern? Erst durch eine Orientierung im Kataloge erfahren wir, dass wir suhlende Schweine vor uns haben. Einen ähnlichen Fall bietet ein Bild von Piepho. Man sieht eine junge Dame im Garten beim Frühstück. Die Morgensonne umspielt diese in Weiss gekleidete Gestalt. Lichtflecken haften da und dort, besonders im Schosse des Mädchens, in dem die beiden Hände ruhen. Statt der Hände sehen wir nur ein buntes Durcheinander rötlich schimmernder Farbflecken — ein geringer Ersatz für ein paar hübsche Hände. Was ist schuld an dieser unseligen Auffassung? Nichts anderes als ein vager Begriff von Naturwahrheit, der immer noch in einigen



Robert Weise. Dame in Schwarz



Robert Weise. Dämmerung

Malerköpfen spukt. Die Figur gilt nicht mehr, als ein Stilleben und ein Stück Landschaft. Wie durch das Freilicht die Form geschwächt wird und nur unklar in die Erscheinung tritt, zeigt auch „Die Sommerweide" von Hayek. Ein weisser Schimmel im Grünen, Sonne hinten und Sonne vorn, mitten darin der Schimmel als Beleuchtungsobjekt. Mag man immerhin das Tier als eine zufällige Erscheinung in der Natur betrachten und es zum blossen Träger und Objekt farbiger Erscheinungen machen, man kann die Form doch nicht ganz ignorieren. Ein Überschuss an malerischem Gefühl, ein gewisser Lyrismus in der Farbe führt sehr häufig zu Extremen. Von den zahlreichen durch Zügel herangebildeten Künstlern steht Schramm-Zittau dem Meister am nächsten. Aber er weiss sich klug zu beschränken, indem er immer Motive sucht, bei denen der starke farbige Ausdruck der Erscheinung angemessen ist. Sein Bild stellt Hühnervolk in der

Sonne dar. Ein ganz ähnliches Motiv behandelt auch Hubert von Heyden. Grässel malt wieder mit starker naiver Freude an dem farbigen Leben sein Entenvolk am Wasser und im Wasser. Die impressionistische Darstellungsweise feiert ihre Triumphe in einem kleinen Bildchen von Angelo Jank „Heidi". Wir sehen in toller Jagd Herren und Damen auf flinken Pferden über Hürden hinweg ins weite Feld hinaussetzen; ein Augenblicksbild, wie es uns zuweilen der Kinematograph vorführt. Trotzdem ist es dem Maler gelungen, diesen Moment im Bilde in seiner ganzen Frische und Lebendigkeit zu fixieren. Diese temperamentvoll hingesetzten Striche, Punkte und Farbflecken erzeugen in uns augenblicklich die Vorstellung einer bewegten momentanen Erscheinung; Technik und künstlerische Absicht decken sich.

Die modellierende Kraft vieler nebeneinandergesetzter Farbflecken lassen ein paar Studienköpfe von Walter Püttner erkennen. Die Pinselstriche sind in einer gewissen rhythmischen Anordnung, die der Form des Gegenstandes entspricht, breit und sicher hingesetzt. In der Nähe sehen wir wieder nur ein Chaos roter, gelber, brauner, grüner Flecken, aber in einem gehörigen Abstand von dem Bilde formuliert sich daraus die malerische Erscheinung des gesunden von der Luft und Sonne gebräunten Kopfes einer Bauerndirne im Grünen. Walter Thor arbeitet ganz ähnlich, nur weniger derb. Er vereinigt schon auf dem Bilde die Farbflecken zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, wodurch er eine viel gleichmässigere harmonischere Gesamtwirkung erzielt. Seine Vortragsweise ist eleganter und feiner. Eine junge Dame in Weiss, vor einen grünen Hintergrund gesetzt, wirkt sehr vornehm. Ein sammetartiger weicher Ton liegt über dem Bilde einer jungen Frau in schwarzem Kleid und grauem Hut. Das Bildnis des Prinz-Regenten erscheint uns wie ein Gobelin von ruhig dekorativer Wirkung. Ganz besonders eignet sich diese Malweise für kontrastreiche farbige Stimmungen. Philipp Klein ist ein Virtuos darin, vielfarbige Stoffe, seidene Kleider, Lederkoffer und Möbel zu einem Stilleben von erlesenen koloristischen Reizen zusammenzustellen. Sein Farbenauftrag erscheint weich und locker, die Modellierung und Zeichnung der Gegenstände aber doch bestimmt und energisch. Ganz ähnliche Wirkungen erreicht auch Münzer, wenn er das Stoffliche eines seidenen Kleides, das weiche Fleisch, die sammetartige Weichheit und Glätte der Haut darstellt. Doch am besten von allen diesen gelingen solche Experimente Leo Putz. Sein grosses Bild „In der Garderobe" ist ein Meisterstück der Ölmalerei. Seidene Trikots, Röcke, Spitzen, Hüte und nackte Arme bilden das malerische Motiv. Aber von all diesem sieht man nur mehr einen zarten farbigen Schimmer, wie ihn die Stoffe im Lichte ausstrahlen. Die Ölfarbe ist völlig ent-



Kimon Loghi. Athenerin

materialisiert. Für diese ungemein feinfühlige Wiedergabe malerischer Eindrücke eignet sich die Temperafarbe noch besser. Alle Schwere, alles Materielle, Trockene und Harte wird aufgelöst, es bleiben als ein letzter Rest der Dinge nur mehr feine Reize, ein farbiger Hauch und Duft zurück. Alles Körperliche ist in das Bereich des Geistigen erhoben zu einem Spiegelbild der Phantasie.



André Devambez. Der Angriff, Boulevard Montmartre

Auch sein Bild „Im Zaubergarten" ist solch eine freie künstlerische Schöpfung. Der malerische Ausdruck für rein Gefühlsmässiges ist mit Hilfe dieser eminent geistreichen Technik erreicht. Nichts hindert den Künstler, seiner Empfindung Abbruch zu tun oder sie in eine gewisse Form zu transparieren; er kann frei schalten und walten wie er will. Das Material in seiner dünnflüssigen Konsistenz erlaubt ihm, wie mit Wasserfarben jede Erscheinung als eine leichte duftige Impression wiederzugeben. Auf einem ganz anderen Wege wie Putz erreicht Raffael Schuster-Woldan ein ähnliches Ziel. Von vornherein wird er nicht so direkt durch rein malerische Empfindungen auf dieses Ziel hingeführt. Er geht öfter von bestimmten geistigen Vorstellungen aus, für die er in der Malerei Ausdruck sucht und findet. Sein grosses Gemälde „Das Leben" lässt aber doch sofort erkennen, dass es vom ersten Augenblick an farbig gedacht war. Nur ist das

Gegenständliche, ein liegender weiblicher Akt in einer Landschaft, nicht bloss farbige Impression. Es soll darin das Körperliche, Plastische der Erscheinung, wie das Räumliche in der Landschaft zum Ausdruck kommen. Es ist ein durchaus malerischer Gedanke, den ausgestreckt liegenden nackten Körper auf einem sammetartigen Teppich von grüner Farbe darzustellen. Das stumpfe Grün hebt die leuchtende Farbe des Fleisches noch mehr, das warme Sfumato kontrastiert trefflich zu den kühlen grauen und blauen Tönen der Landschaft. Es ergibt sich ein Ausdruck von einer weichen, melancholisch lyrischen Stimmung, es zeigt sich aber auch darin eine ausgeprägte künstlerische Weltanschauung. Wer Raffael Schuster-Woldans Schaffen verfolgt hat, wird zwischen seinen verschiedenen Bildern, „Auf freier Höhe", „Legende", „Sonett", „Das Leben" gar bald einen bestimmten Zusammenhang herausfinden. Sie sind alle das Produkt eines ästhetisch fein empfindenden Geistes und doch bei aller Idealität voll künstlerischer Realität. Wir sehen also hier die Farbe als Mittel zum Zweck, als ein Medium, durch das uns der Künstler seine subjektive Weltansicht übermittelt, gewissermassen ein Geistiges objektiviert. Es liegt in diesem Vorgehen ein bedeutsames Zeichen der Zeit. Man könnte diese Symptome als eine Abkehr von der blossen Wirklichkeit, als eine neue Romantik auffassen. Wir sehen gerade auch die schaffenskräftigsten Künstler, starke Realisten der Farbe wie z. B. Exter, Stuck neuerdings in Farben fabulieren und dichten. In einem grossen mehrfach abgeteilten Bilde behandelt Exter frei nach Gottfried Kellers Erzählungen „Tanzlegendchen" diesen poetischen Stoff auf seine Weise.

Noch freier gibt Philipp Otto Schaefer poetische Stoffe und sucht dafür Ausdruck im rhythmisch bewegten Spiel der Linien und Farben. Die lineare Komposition bildet gleichsam die Architektur des Bildes, der zeichnerische Ausdruck bestimmt die Form und die Farbe die Instrumentierung, die Begleitung zu der einmal angeschlagenen Melodie. Schaefer hat die Tonart gefunden, die zum Ausdruck poetisch gefühlvoller und geistig hochgestimmter Vorstellungen passt. Seine Phantasie ergeht sich am liebsten in einer arkadischen Welt, in der die Menschen im innigsten Zusammenhang mit der Natur stehen. Vor Bildern wie „Sonata pacifica", „Raub der Europa", „Kindheit des Bacchus" kommt uns Schillers Dithyrambus in den Sinn: „Als ihr noch die Welt regiertet, an der Freude leichtem Gängelband." Schaefers eigenartige Ausdrucksweise, die gobelinartige Wirkung seiner Bilder weist aber auch zugleich auf ihre weitere Bestimmung hin, nämlich vornehm ruhige Räume zu schmücken, den geniessenden Sinn des Beschauers zu erheitern und zu erfreuen. Ansätze zu einer Kunst, wie sie schon einmal in der Renaissance der Welt geschenkt wurde, treffen wir in der neueren Zeit, seit man den Begriff einer angewandten Kunst recht erfasst hat, öfter. Aber auch nur Ansätze, so lange sich diese Kunst darauf beschränken muss, im Format des Staffeleibildes Ausdruck zu finden. Unsere Zeit gibt dem Künstler leider wenig Gelegenheit, seine Ideen auf grossen Wänden ausbreiten zu können. Die Kirche, einstmals der Sammelpunkt aller angewandten Künste, ist ganz in einer retrospektiven Richtung befangen. Sie verwechselt den Begriff religiöser Kunst mit dem einer archaistisch dogmatischen Kunst. Sie schliesst sich gegen alles Neue ab und begnügt sich immer wieder damit, die verschiedenen alten Stilarten zu erneuern. Das ist gerade so, als ob man schon einmal

getragene und abgelegte Kleider wieder verwendete. Der Staat zeigt sich vorderhand auch wenig dazu geneigt, öffentliche Gebäude von berufenen Künstlern ausmalen zu lassen. Das augustische Zeitalter, wie es einmal unter König Ludwig I. in München blühte, ist vorüber. Damals war der Sinn auf die Erneuerung einer grossen Kunst gerichtet. Cornelius und Wilh. Kaulbach kamen diesem



Georg Papperitz. Junge Mutter mit Kind

Bedürfnis entgegen. Leider waren diese Künstler noch nicht im Besitze aller Ausdrucksmittel. Das harte Wort, das König Ludwig über Cornelius sprach: „Ein Maler muss malen können", war in einem gewissen Sinne berechtigt. In der Vervollkommnung der malerischen Ausdrucksweise hätten wir es glücklich weiter gebracht, es fehlt nur wiederum die stilbildende Kraft, der grosse Ernst des Wollens und Strebens, der einen Cornelius beseelte. Seit Jahren kann man in der Scholle Bilder auftauchen sehen, die über den Rahmen des Staffeleibildes hinausstreben. Sowohl in der malerischen Wiedergabe als im Stoffe selbst wird etwas Neues angestrebt. Eichler wie Erler brachten immer wieder grosse dekorative Schöpfungen, nur wundert man sich, dass sie nicht auf diesem Wege zu einem endgültigen Resultat gekommen

sind. Es musste überraschen, als Eichler im Vorjahre mit einem neuen Experimente, eichene Bretter als Malgrund zu benützen, hervortrat, eine blosse Spielerei, die einem so ernsten



Max Nonnenbruch. Traumbild

zukunftsreichen Talente gar nicht ansteht. Man kann freilich nicht verlangen, dass sich die Künstler immer für ihre Ideen opfern und Zeit und Kraft an grosse Unternehmungen wenden, die dann keine weitere Unterstützung finden. Hier könnte eben nur eine rationelle Kunstpflege helfen, die solchen Talenten die richtigen Aufgaben zuweist.



Claus Meyer pinx

Ein lieber Besuch





Richard Scholz pinx.

Hilde und Trudel



Erler hat es auch heuer wieder unternommen mit einem grösseren Gemälde aufzutreten. „Fremdlinge“ heisst er das Bild. Ein paar junge kräftige Männer sind in einem Schiffe über das Meer gekommen und an einem fernen Gestade mit wundersamen pittoresken Felsen gelandet. Kraftvoll und selbstbewusst stehen sie auf dem neuen Boden, ihre Ruderstangen in Händen. Hinter den blonden jungen Männern leuchtet das blaue Meer. Es ist ein eindrucksvolles Bild oder viel-



Raimund Germela. Am Strand von Ostende

mehr doch nur ein Teil eines solchen. Man denkt sich unwillkürlich die Fortsetzung dazu. Das Leben auf dem Schiffe, die zukünftigen Taten und Ereignisse in dem neuen Lande. Wie schön wäre es, die Räume eines Gebäudes in der Nähe des Meeres, z. B. in einer nordischen Stadt, mit solchen Bildern zu schmücken! Hier in München würde dieser Stoff weniger leicht aufgegriffen und verstanden werden. Da liegt uns Georgis „Brotzeit“ schon näher. Dieses sommerige Feld zur Erntezeit, die hochbeladenen Wagen, die von der Sonne gebräunten und von der Hitze geröteten Gesichter der Schnitter und Schnitterinnen sind ohne Kommentar jedem verständlich. Nur haben wir es hier nicht mit einem dekorativ gedachten Wandbilde, sondern mit einem malerisch sehr reizvollen Episodenbilde zu tun, das in einem beschränkteren Format noch viel intimer und reizvoller zur Geltung käme.

Stuck gehört zu den Malern, die eine neue Note in unsere dekorative Malerei bringen könnten. Er hat ein ausgesprochenes Stilgefühl. Mehr wie alle anderen weiss er mit



Henry d'Estienne. Das erste Schiff

beschränkten Mitteln, durch einfache Flächenwirkungen, raumschmückend zu wirken. Ein köstliches Bild ist der in ein Achteck komponierte alte Faun mit dem frischen Jungen. Das Bild ist als Wandfüllung gedacht und zeigt die Malerei in ihrem absoluten dekorativen Charakter. Etwas anderes ist die Art, die Hodler vertritt. Er versucht mit den einfachsten Mitteln, nur durch die Linie, zu wirken. Die Farbe erscheint ganz flächenhaft, sie hat keinen Anteil an der Gestaltung des Raumes, daher man beim ersten Anblick des Hodlerschen Kartons „Rückzug von Marignan", insbesondere beim Anblick der vielen gestreiften Hosen, Lanzen, Schwerter, an die Landsknechte auf Spielkarten denkt. Nun entdeckt man bei näherem Zusehen allerdings, dass es Hodler mit dieser Art Gestaltung seiner Figuren vollkommen Ernst ist. Er will bewusst vereinfachen, durch einfache Linien und Farben den Totaleindruck einer Figur geben. Warum aber dieser fanatische Zeichner die wirksamsten Ausdrucksmittel, Überschneidungen und Verkürzungen meidet und sich mit den allereinfachsten Flächenwirkungen begnügt? Wie viel mehr könnte er durch eine mit künstlerischen Mitteln bewirkte Raumillusion erreichen! Nur von einigen ganz im Vordergrund stehenden Figuren hat man das Gefühl freistehender Körper, die anderen runden sich nicht, sie wirken wie flach aufeinander geklebte Schemen. Etwas Schematisches und Gezwungenes haftet überhaupt der ganzen Darstellung an. Und gerade dieser Stoff, die Episode aus dem Rückzug einer Schlacht, verträgt diese schemen-



Karl Langhorst. Die Familie des Künstlers



Gilbert von Canal. Motiv an der Vecht

hafte Behandlung am wenigsten. Hier musste vielmehr mit allen Mitteln der Kunst das dramatische Leben, das doch in den einzelnen Figuren zum Ausdruck kommt, auch im Ganzen viel wirksamer gezeigt werden. Man sieht einen Haufen Landsknechte daherziehen, ihre Fahnen flattern im Winde, sie schleppen Tote und Verwundete mit, Blut ist geflossen, von Kampf und Streit soll dieses Bild erzählen, ein tragisches Geschick soll es in ergreifenden Zügen veranschaulichen. Und was hat Hodler von all dem gegeben? Nur stilisierte Figuren, wie nach einem bestimmten Schema a oder b gearbeitet, Figuren, die nach bestimmten Regeln agieren, Stellungen machen, Modell stehen und posieren, anstatt ihr widerwärtiges tragisches Geschick zum Ausdruck zu bringen. So ist es mit einer monumentalen Kunst nicht gemeint! Was wäre Michel Angelos jüngstes Gericht, wenn nichts anderes, als eine mit wohlkomponierten Gestalten erfüllte Decke? Es kann dieses eine sein, ein grosses Kunstwerk, das ein gesetzmässiges Gebilde, das seine Architektur in sich hat, es muss aber vor allem das sein wollen, was es scheint, Natur und Leben im Spiegel der Kunst. Wir haben an dieser Stelle nicht darüber zu rechten, was es sein sollte und was es sein könnte. Das künstlerische Schaffen geht, während wir hier zu einem Werke Randglossen machen, ungestört seinen Lauf weiter und vielleicht ist Hodler oder ein anderer schon wieder am Werke, etwas ganz anderes, Ungewohntes, Neues hervorzubringen.

Wenden wir unsere Betrachtungen anderen Problemen zu. In einer Reihe von Gemälden ist mit Nachdruck auf die Darstellung der Figur im Raume verwiesen, oder vielmehr der Maler

ging dabei von der räumlichen Erscheinung der Figur in einem entsprechend farbig gestimmten Raume aus. Habermann, Robert Weise, Blos, Exter, Papperitz, alle beschäftigt das gleiche Problem, alle erstreben die gleiche Lösung, nur auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln. Habermann stellt eine Dame in einfacher grauer Kleidung vor eine graubraune Wand und erreicht trotz dieser akzentlosen Gegenüberstellung eine gewisse Wirkung. Exter geht wieder stark in die Farbe. Sein Selbstporträt zeigt den Künstler im grünen Rock vor einem karmesinroten Vorhang und einem dahinter liegenden Arbeitsraum mit diffusem, rötlich gefärbtem Licht. Blos stellt den Fürsten Quadt in ganzer Figur dar. Er überwindet die Schwierigkeit, eine hellblaue Uniform mit blitzenden silbernen Abzeichen, Orden und Waffen, zu einer einheitlich gestimmten Erscheinung zusammenzufassen. Er vermag sogar noch mehr, er stimmt auch die entsprechende Umgebung dazu und schafft ein vornehmes Repräsentationsbildnis, das jedem Raume zur Zierde gereichen würde. Papperitz stellt uns eine elegante Dame in ganzer Figur geschickt vor Augen. Sehr sorgfältig und doch malerisch wirksam ist die elegante Kleidung der Dame durchgeführt, ein wesentliches Moment für die ganze Art dieser Repräsentation. Ein jüngerer Künstler, Adolf Heller, beschäftigt sich gerade mit diesem malerischen Problem sehr eingehend. In mehreren Bildnissen zeigt er einen sehr feinen Geschmack, seidene apart gefärbte Stoffe, Kleidertuch, feine Handschuhe etc. zu reizvollen malerischen Harmonien zu vereinigen. Keine leichte Aufgabe stellt sich Langhorst in dem Porträt seiner Familie, indem er auf einem möglichst gedrängten Raume vier Personen, alle lebendig, ausdrucksvoll, in Beziehung zu einander zu setzen weiss. Auf jeden Fall ein sehr beachtenswertes Bestreben, die Monotonie eines Gruppenbildes zu überwinden. Auch Geffcken ist bei seinem Gruppenbildnis von vier Herren ganz ähnlich verfahren. Scholz bringt eine neue Note in sein Bildnis zweier Kinder dadurch, dass er sie in kleidsame Kostüme steckt und in eine hübsche Landschaft stellt. Kinder im Freien, ein sehr ansprechendes Motiv! Ein Porträtmaler sollte überhaupt Kinder nur im vertrauten Umgang mit ihren Haustieren und mit ihrem Spielzeug beobachten, da würde er eine Menge drolliger, sinniger, lebensvoller Züge aufgreifen können. Georg Schuster-Woldan, mit



Paul Joanowitch. Bildnis der Frau von Mierka



Adolf Fechtler pinx.

Agonie





Otto Hierl-Deronco pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Medja



feinen Empfindungen für das kindliche Wesen und den kindlichen Charakter begabt, hat dieses Moment in vielen poetisch gestimmten Bildern zum Ausdruck gebracht. In seinem Mädchenbildnis ist das Anmutige und Liebenswürdige einer kindlichen Erscheinung herausgearbeitet und mit allem Zauber malerischer Stimmung umgeben.

Ein wiederum auf vornehme Repräsentation gestimmtes Bildnis stellt uns Raffael Schuster-Woldan in dem Porträt der Frau Friedeberg in Berlin vor. Hier soll vor allem die Persönlichkeit mit ihrer Eigenart in ihrem ganz individuellen Ausdruck sprechen. Die schöne geistvolle Frau ist hier dargestellt, geschmückt mit all dem, was einer Frau gefällt. Gelingt es einem Maler, eine schöne Erscheinung in ein richtiges Licht zu stellen und alle Momente zu einem einzigen sichtbaren Ausdruck zu vereinigen, so gibt uns ein solches Bildnis etwas, worin sich sozusagen die Gattung selbst repräsentiert. Es liegt zwar nicht im Wesen des Bildnismalens, solche Wirkungen als Regel anzustreben, wie es nicht in der Absicht der Natur liegt, in jedem Individuum eine bestimmte Gattung zum Ausdruck zu bringen. Das Bildnis soll die Natur, das besonders ins Auge gefasste Objekt getreu darstellen. Die Bildniskunst soll im allgemeinen nichts weiter sein, als ein scharfgeschliffener Spiegel, der die Züge jedes Einzelnen naturwahr wiedergibt. Ungeachtet dessen lässt sich aber die Kunst doch nicht beschränken, sie ist das Bereich der unbegrenzten Möglichkeiten. Dafür spricht schon das Vorhandensein zweier Meister wie z. B. Holbein und Leonardo da Vinci. Zwischen einem Holbeinschen Porträt und der Mona Lisa von Leonardo liegen unendlich viele Zwischenstufen.



Eduard Veith. Bildnis der Baronesse M.

Fritz August von Kaulbach, der Maler schöner Frauen und hübscher Kinder, füllt auch heuer wieder einen eigenen Raum mit Bildnissen. Das Kaulbach-Kabinett bildet entschieden einen Glanzpunkt der Ausstellung, da wir hier in aller Ruhe das Schaffen und die Werke eines Einzelnen geniessen können. Kaulbach erweist sich als ein äusserst geschmackvoller, an einer alten künstlerischen



Franz Grässel. Enten



P. S. Kroyer. Weinlese in Tirol



Édouard Detaille. Kavallerie-Rekognoszierung

Kultur gebildeter Künstler. Es genügt ihm nicht, seine Modelle einfach vor den Beschauer hinzustellen, sondern er macht aus jedem Porträt ein dekorativ wirkungsvolles Bild. Wir erkennen in seiner Anordnung sofort den Maler. Wie reizvoll weiss Kaulbach zu arrangieren. Man darf nur das Gemälde mit den drei Kindern, die von einem Kranz reifer Früchte umgeben sind, betrachten oder das mit dem kleinen Jungen und dem Hündchen zur Seite. Die Bildwirkung wird noch gesteigert durch den Rahmen von Reblaub, der dieses hübsche Bild umschliesst und auf einen weiteren Raum, auf eine in neutralen Tönen gehaltene Landschaft hinweist. Doch ist dieser Ausblick so gegeben, dass das Auge nicht davon festgehalten wird, sondern von selbst immer wieder auf das hübsche Gesicht, die klugen leuchtenden Augen des Jungen zurückkehrt. Kaulbach verfügt über einen reichen Apparat von malerischen Ausdrucksmitteln, den er klug zu verwenden weiss und mit dem er die mannigfachsten Situationen hervorzaubert. Wo jedoch die Natur durch ein besonders hübsches und anmutiges Gesicht oder durch den Ausdruck herzlicher menschlicher Empfindung spricht, wie z. B. in dem Bilde Mutter und Kind, da bedarf es keines besonderen Aufwandes, es genügt all die Wärme und das Leben, das sich in solchen Erscheinungen offenbart, in Farben und Formen festzuhalten.

In der ausländischen Abteilung muss man die guten Porträts suchen. Die eleganten Pariser Bildnismaler fehlen. Etwas besser sieht es in dem englischen Saale aus. Nachträglich kam noch



C. K. Holsöe. Interieur

ein echter Lavery zu uns, ein pikantes mit viel Raffinement gemaltes Bildnis einer jungen Dame. Sie sitzt in vornehmer Haltung auf einem Stuhle aus der Empirezeit. Die rosafarbene Robe aus glänzender Seide füllt den Vordergrund gleich einem prächtigen Bukett von aufgeblühten Rosen. Das farbige Arrangement des Kostüms stimmt trefflich zu dem mattweissen Teint und den blonden Haaren. Der Hintergrund ist in neutraler brauner Farbe gehalten. Die glänzende Erscheinung der Dame hebt sich davon ab wie ein kostbares Schmuckstück in einer unscheinbaren Umgebung. Auch ein anderes Bildnis, von Austen Brown, ist sehr fein in seiner geschmackvollen Einfachheit. Am nächsten kommen diesen englischen Malern die Wiener Angeli und Ioanowitch. Wenn wir sagen am nächsten, so ist dabei immer noch an einen ziemlichen Abstand zwischen Wienern und Engländern zu denken.

Von dem Dänen Paulsen ist ein Bild „Interieur mit Figuren“ auf der Ausstellung. Man sieht durch den Rahmen des Bildes wie durch eine offene Türe in einen behaglich anmutenden Raum auf eine gemütliche Gesellschaft, die die Abendstunde beim Lampenlichte vereinigt. Wir bewundern die ausdrucksvollen, von mildem Lichtschein übergossenen Gesichter, in denen sich soviel individuelles Leben ausprägt. Das ist gute Bildnismalerei, intim und doch scharf beobachtetes Leben mit individuellem Ausdruck.

Bei der Betrachtung der Landschaftsbilder auf unserer internationalen Ausstellung müssen wir wieder zuerst bei den Holländern anfangen. Holland ist in der Kunst das konservativste Land. Freilich erwächst den Neuholländern daraus leicht ein Vorwurf. Man sagt, sie bringen immer das Gleiche. Die Ruhe und Abgeklärtheit in ihren Bildern gilt als Ausstrahlung ihres phlegmatischen Temperaments.



Miguel Hernandes Nagera Andalusierin



Max Gaisser pinx.

Fischer, auf die Flut wartend





Charles Giron pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Schwingfest im Berner Oberland



Und doch ist in diesem Streben viel Gutes. Wir bedürfen gerade dieser Ruhe und Ausgeglichenheit. Die Landschaftsmalerei muss vor allem darnach trachten, einfach und feiner im Ausdruck zu werden. Es erging uns seltsam, als wir mitten in der Ausstellungszeit einmal die Galerie alter Meister besuchten. Ähnlich wie im Glaspalast hängt an den Wänden Bild an Bild. Die ungeheuere Verschiedenartigkeit im Stoff und im künstlerischen Ausdruck fällt gar nicht auf. Es ist so vieles nebeneinander, ohne dass eines das andere beeinträchtigt. Das Gute, Reife und Abgeklärte verträgt sich. Können wir dasselbe von unseren Ausstellungen sagen? Mit nichten. Man muss das Gute suchen, es mit den Augen gleichsam herausschälen aus dem Wuste einer kunterbunten Mannigfaltigkeit. Daher bei vielen Malern die Neigung zur Übertreibung dekorativer Wirkungen, ein Streben, das die Ausstellungen entschieden begünstigen. Selbst die Holländer neigen ein wenig dazu. Zwar bewirkt das Beispiel eines Israels, die angenehme Zurückhaltung und der feine Takt, den er in all seinen Schöpfungen bekundet, dass auch die anderen sich nicht zu auffällig hervortun. Und um dieser ruhigen Gesamthaltung willen ist der Eindruck eben so angenehm. Sie fallen einem nicht auf die Nerven und stören nicht. Sie wirken wie ein kleines Orchester mit Geigen, Flöten und Klarinetten. Ruhig spielen sie ihre alten Weisen,



Albert Ritzberger. Im kühlen Grunde

mag auch der Nachbar nebenan noch so laut die Trommel rühren und die Pauke schlagen. Aber trotz alledem können sie doch nicht aus ihrer Haut, sie sind eben auch Menschen des 20. Jahrhunderts, Künstler ihrer Zeit, und das will heissen, einige sind doch schon ein wenig angekränkelt von dem Streben nach dekorativen auffälligen Wirkungen. In der modernen Land-



Edmund Lougot. Beim Fischverkauf

schaftsmalerei macht sich dieses Bestreben oft recht empfindlich bemerkbar. Und gerade hier sollte es sich gar nicht so stark hervordrängen. Gerade die Landschaft soll harmonisch, ausgeglichen, beruhigend auf uns wirken. Diese Beruhigung, die von einem Bilde ausgehen, die zum Beschauen und Betrachten einladen soll, fehlt den meisten modernen Bildern. Unsere Luft- und Lichtmaler, so wesensverwandt sie ihren alten Vorfahren, einem van Goyen, Aelbert Cuyp u. a., scheinen, sie vermögen doch nie die eigentliche Naturstimmung, die Seele der Landschaft vor uns hinzuzaubern. Bei meinem Gang durch die Galerie lud mich ein Bildchen von Cuyp ein, etwas länger zu verweilen. Es stellte eine Landschaft dar, einen Ausblick in sonnige Weiten. Alles schwimmt förmlich in einem feinen flüssigen Goldton, dessen Wärme und Leucht-

kraft durch den schattigen, in kühlen Tönen gehaltenen Vordergrund noch mehr hervorgehoben wird. Direkt starke und bunte Farben gibt es auf dem ganzen Bildchen nicht, sondern nur feine, zarte, durchschimmernde Töne von einem wunderbaren farbigen Ausdruck. Es ist Holland, das uns die Ruisdael, van Goyen und Cuyp darstellen. Es ist der Stimmungszauber, die Poesie der holländischen Landschaft, die uns in den einfachsten Motiven, einem unscheinbaren Fleckchen Erde, einem Bretterzaun, einem Teich mit nahen Ufern und im Grünen versteckten Häusern, einem Kanal, einem Ausblick auf ferne Gegenden so fühlbar entgegentritt. Dagegen fällt es auf, wie wenig auf den Bildern der jetzigen Holländer jener Stimmungsgehalt der Landschaft zu einem gleich originellen und eigenartigen Ausdruck kommt. Ausgenommen Israels, der seine Bilder zu einer wundersamen Einheitlichkeit in Ton und Farbe stimmt und zugleich eine tiefe poetische Wirkung erzielt. Die Modernen halten sich wohl in ihren Motiven an ihre nächste Umgebung, aber sie wissen doch nicht den eigenartigen Zauber dieser Natur voll zu erfassen. Sie sehen immer noch durch zu viele Brillen. Brüssel liegt zu nahe

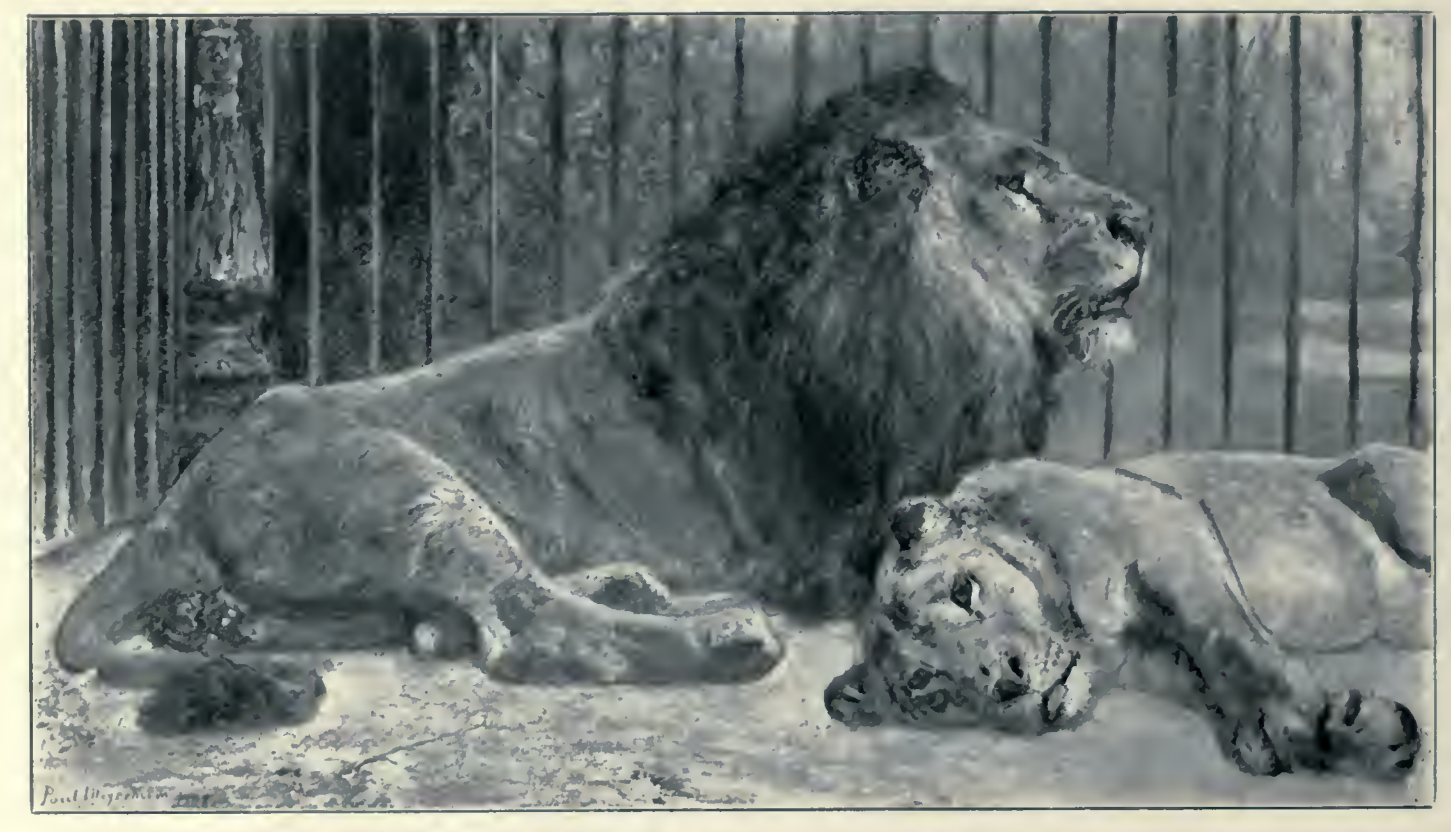


Adolf Eberle. Jagdeifer



Walter Geffcken. Gruppenbildnis

beim Haag, Brüssel und Paris hängen wiederum zu sehr zusammen, als dass darin eine Eigenart zu vollkommner Entwicklung gelangte. Man kann nicht originell und selbständig empfinden, ohne auch im Ausdruck originell und eigenartig zu sein. Wie gut wären die holländischen Maler daran, wenn sie sich Scheuklappen umziehen könnten, so oft sie Reisen unternehmen, oder wenn sie ruhig in irgend einem stillen Winkel ihres Landes sitzen blieben und in ihrer Natur das aufsuchen würden, was die Anschauung und die Phantasie ihrer Vorfahren beständig angeregt und



Paul Meyerheim. Löwenpaar

befruchtet hat. Statt dessen gibt es auch hier viele, die in Paris oder in Brüssel studieren und weiss Gott wo überall herumziehen, um die neuen Moden mitzumachen.

Der Impressionismus, der eingestandenermassen die Malerei in ähnliche Bahnen leitete, wie sie die alten Meister wandelten, hat vielfach das nicht gefördert, was in der Kunst das Erste und Wichtigste ist, die eigentliche Ausdrucksbeziehung zwischen Künstler und Natur. Nicht um ein Einsammeln von Eindrücken handelt es sich bei der Malerei, nicht um mehr oder weniger getreue Aufzeichnungen von flüchtigen Wahrnehmungen, das alles könnte schliesslich auf rein mechanischem optischem Wege auch zustande kommen. Wir haben doch im Kinematographen bereits ein Instrument, das uns die flüchtigsten Wahrnehmungen ganz getreu übermittelt. Will ein Maler nichts weiter als darstellen, wie ein Biergarten um 11 Uhr Mittags oder um $^3/_4$5 Uhr Abends aussieht, so genügt eine Impression und derjenige Beschauer, der sich für den Tatbestand interessiert, mag sich damit zufrieden geben. Aber man behaupte doch nicht, in der Lösung solcher Aufgaben bestünde der einzig erstrebenswerte Zweck der Malerei. Und schliesslich, was vermag der Maler, der mit dem farbigen Momentbilde der Natur wetteifert, gegen die Unmittelbarkeit und Schlagkraft dieser Wirkungen.



George Hendrik Breitner. Strassenanlage in Amsterdam

Das stärkste Rot, das reinste Gelb oder Blau wirkt stumpf und schmutzig gegen die Farbenpracht der Natur. Es bleibt immer nur ein relativer Ausdruck des Geschauten. Je mehr starke leuchtende Farben auf einem Bilde, desto schwieriger ist die Einheit und Konzentration der Stimmung zu erreichen. Es zeigt sich, dass eine direkte Wiedergabe der Eindrücke, eine Addition von blossen Wahrnehmungen auf einer Fläche, entweder in Punkten, Strichen oder Farbflecken nebeneinander gesetzt, immer noch kein Bild ausmachen, sondern dass eine gewisse Metamorphose, eine im künstlerischen Bewusstsein vollzogene Verarbeitung und Zubereitung der



Alice Léotard. Trio

Eindrücke für eine bewusste bildmässige Wirkung unerlässlich ist. Die eigentlichen Meister des Impressionismus haben das auch keinen Augenblick vergessen und es gibt mehr als ein Momentbild, das vorzüglich komponiert ist.

Der Impressionismus, als Ausdruck rein malerischer Wirkungen, hat viel Gutes gezeitigt, aber er hat auch die Begriffe verwirrt und vielfach die Meinung erweckt, als wäre es in der



Filippo Franzoni. Lódano, Abend (Tessiner Dorf)

Kunst damit getan, mit einer gewissen technischen Geschicklichkeit ausgerüstet, das Nächstbeste darzustellen, was sich dem Auge darbietet. Wir müssen wieder darauf sehen, die eigentlichsten Probleme der Kunst mehr zu betonen und dahin zu streben, wo der Mensch mit der ihn umgebenden Natur ganz bei sich zu Hause ist, wo der künstlerische Sinn des Menschen sein höchstes Genügen darin findet, zu einer immer vertiefteren, klareren Anschauung der ihn umgebenden Welt durchzudringen. Nicht in der Wiedergabe von Eindrücken und immer wieder nur Eindrücken, sondern im Ausdrucke der klar und deutlich geschauten und durchfühlten Natur soll die moderne Kunst ihr nächstes Ziel sehen. Nicht immer Impressionismus, sondern Expressionismus sei ihr nächstes Ziel! Warum wir diese Betrachtungen gerade bei den Holländern anknüpften, hat seinen besonderen Grund darin, dass uns hier gewisse Elemente und Erscheinungen geradezu darauf verweisen, dass hier noch ein gewisser Zusammenhang mit alten Traditionen besteht und Neigung

und Fähigkeiten vorhanden sind, die Natur dieses Landes im Sinne der Früheren wieder intim und poetisch zu schildern. Noch mehr als den Holländern würde es den Deutschen fruchten, wenn sie sich auf sich selbst besinnen und ihre Eigenart besser ausbilden wollten. Denn kein anderes Land ist von der Natur mehr bedacht worden, keines hat diese Fülle und Mannigfaltigkeit an landschaftlichen Eigentümlichkeiten und Reizen, als gerade Deutschland. Bei der Besprechung



Fritz Baer. Abend im Herbst (Schloss Blutenburg)

deutscher Landschaften werden wir auf diesen Punkt zurückkommen. Wir müssen zuerst noch einen kurzen Überblick über die Landschaftsmalerei in der internationalen Abteilung geben. Unter den belgischen Landschaften suchen wir vergebens nach Darstellungen von eigenartigem bodenständigem Charakter. Das moderne Belgien ist das Land der Industrie, des Maschinen- und Bergbaues, deshalb hat hier die Landschaft keinen sehr grossen Raum, die Kunst gibt zumeist Schilderungen des sozialen Lebens. Der Name Meunier sagt alles. Man kennt auch die Bilder, die die Nachtseiten des sozialen Lebens mit abschreckender Deutlichkeit schildern. Sie wirken wie Illustrationen zu einer Erzählung von Zolas Germinal. Die Schilderung der Landschaft steht ganz unter dem Einflusse der naturalistischen Prinzipien. Wir sehen nur Naturausschnitte: ein Stück von einem Hafen mit Schiffen, ein Getreidefeld bei aufgehender Sonne, einen blühenden

Apfelbaum in der Mittagssonne, ein Feld bei Nebelstimmung — immer die alten Motive nach dem Rezept von Claude Monet und van Goy gemalt. Diese Landschaften könnten sämtlich aus irgend einem Winkel und aus einem beliebigen Lande stammen, sie tragen ein vollständig internationales Gepräge.



Arnold Marc Gorter. Heideweg

Wir empfangen sofort andere Eindrücke, wenn wir uns den Engländern zuwenden. Durch alle diese Bilder, auch wenn sie gerade keine Auslese englischer Malerei darbieten, geht doch ein einheitlicher Zug. Die Engländer lieben in der Darstellung der Landschaft das Ruhige und Abgeklärte. Sie sind bereits so weit, alles Problematische, Experimentelle in der Kunst auf das Atelier zu beschränken. Daher finden blosse Studien keinen Eingang ins Haus. Ein Bild ist ihnen ein Stück Umgebung, ein Teil des Zimmers; es darf nicht aus dieser Umgebung herausfallen. Daher sehen wir das fast ängstliche Bestreben, den Gesamteindruck auf einen möglichst ruhigen gobelinartigen Ton abzustimmen.

Es sind ein paar schöne Landschaften von Walton und Priestmann auf der Ausstellung. Auf dem Bilde von Walton sieht man ins Grüne, auf einen idyllischen Fleck Erde. Um die Wipfel der Bäume legt sich die Luft, weich und flockig, wie man es zuweilen im Frühjahr beobachtet. Ein Bach durchzieht die Wiese, und das Wasser spiegelt des Himmels Bläue wieder. Priestmann zeigt uns einen Fluss, der breit zwischen sattgrünen Wiesen und einem Wäldchen dahinzieht. Ein Reiter auf einem Schimmel ist an einem Ufer sichtbar, Kühe weiden im Grünen. Man kann



Emma Ciardi. Die Sänfte



Fritz August von Kaulbach pinx.

Geraldine Farrar





Hermann Knopf pinx

Feierabend



die Reize des Landlebens, die Stimmung einer reichen und üppigen Natur nicht besser schildern. Im Stimmungsausdruck dieser englischen Landschaften liegt etwas Eigenes, etwas spezifisch Englisches.

Unter den nordischen Völkern, die vor Jahren hier zum erstenmal so glänzend hervortraten,



Wilhelm Löwith. Neuigkeiten

sind höchstens unter den Schweden einige Landschafter bemerkenswert. Sie zeigen im allgemeinen noch dieselbe Neigung für starke dekorative Farben. Ihre Spezialität ist Schnee zu malen, Schnee, wie es ihn eben nur in den nordischen Gegenden gibt. Zu dem bläulich oder rötlich schimmernden Schnee stimmt dann die eigentümlich gefärbte, eisigklare Luft sehr gut. Hedberg ist ein solcher Spezialist in Winter-Landschaften. Kallstenius versteht es trefflich, atmosphärische Stimmungen darzustellen. Abends, morgens, mittags, zu allen Tageszeiten beobachtet er die Luft und prägt sich ihre charakteristischen Färbungen und Wolkenbildungen ein. Seine Bilder wirken darum ungemein überzeugend, sie haben eine gewisse Naturnähe.

Bei der Betrachtung der deutschen Landschaftsmalerei fällt sofort eines auf: deutsche Landschaft und deutsche Romantik, das sind fast zwei unzertrennliche Begriffe geworden. Die Romantiker sind es zuerst gewesen, die in ihrem Suchen nach der blauen Wunderblume der Kunst in das Dickicht und Dornengestrüpp des deutschen Waldes eindrangen. Schwind hat da all seine köstlichen Einfälle und lichten Träume erlebt. Die Landschafter haben uns erst die Wirklichkeit erschlossen, sie haben die eigenartige Schönheit mancher Landstriche entdeckt. Sie sind es, die uns die farbige Herrlichkeit der Moore, unserer Berge und Täler, Flüsse und Seen, Ebenen und Hügelgelände, die zauberischen Reize der atmosphärischen Erscheinungen wiesen. Und je nach der Entwicklung der künstlerischen Probleme wechselte auch der Schauplatz der Landschaft. Eine zeitlang, als noch die zeichnerische Richtung in der Landschaftsmalerei vorherrschte, suchten die Maler mit Vorliebe die Berge auf. Das felsige Gestein mit seinen mannigfachen Bildungen und Formen bot vorzügliche Motive. Heute sehen wir bei einer gewissen Vorliebe für die Gebirgswelt neben der zeichnerischen Behandlung auch die Farbe starken Anteil nehmen. Man könnte sich wohl keine grösseren Gegensätze denken als die Werke des jüngst verstorbenen Malers Steffan — einer der besten Vertreter der älteren Generation — und die Bilder des in vollster Schaffenskraft stehenden Koloristen Baer. Bei Steffan die sorgfältige Beobachtung alles Sichtbaren, die aufmerksamste zeichnerische Behandlung des Details, jedes Gemälde ein ge-



Heinrich Schlitt. Gnomen



Hans von Petersen. Das Wrack

treues Spiegelbild der Natur. Bei Baer zeigt sich alles nur in farbigen Massen, in der malerischen Erscheinung, worin oft alles Detail und alle Form aufgelöst wird. Mit leidenschaftlicher Konsequenz unterwirft er jedes Motiv seiner koloristisch gestimmten Empfindung. Eine ganz bestimmte Ansicht eines Berges, gleichsam ein charakteristisches Bild seiner eigenartigen Formen, zugleich im Zu-



Hermann Urban. Römischer Herbst

sammenhange mit der ganzen landschaftlichen Situation, gibt Strützel in seiner „Benedikten-wand". Sie erscheint uns in ihrem anmutigsten farbigen Gewande mit einer herrlichen Aussicht auf die ganze Umgebung bis weit in die blaue dunstige Ferne. Auf dem Bilde „Morgendämmerung" von Schmitzberger interessiert weniger das Bergland selbst, dieses bildet sozusagen nur die stimmungsvolle Folie zu einem Intermezzo zweier balzender Auerhähne.

Der Wald tritt uns in der gegenwärtigen, malerischen Problemen zugewandten Zeit nur als farbige Erscheinung entgegen. Wenn auch nicht alle Maler so weit gehen wie Trübner, dem es in erster Linie nur um die grüne Farbe zu tun ist und dessen Auge sich an grünen Tönen unersättlich weidet, so packen doch die meisten das Motiv Wald von der koloristischen Seite an. Und

der Wald ist ergiebig genug; er nährt viele Maler und bietet ihnen kräftige Kost. Ehemals, in der zeichnerischen Periode der Landschaftsmalerei, konnte man von manchen Bildern sagen, man sehe vor lauter Bäumen den Wald nicht, jetzt ist es umgekehrt, die Maler kommen vor lauter Waldesstimmung nicht dazu, die Bäume zu malen. Und jeder Baum ist doch gewissermassen eine Individualität. Nicht nur der Baum, sondern auch die Bäume haben ihren bestimmten Charakter: Eichen, Buchen, Tannen, Birken, jeder ist anders. Nicht bloss in dem einzelnen Blatt prägen sich gewisse Unterschiede aus, auch die ganze Masse von Blättern, Ästen, Zweigen zeigt diesen Charakter, so dass man auch aus der Gesamterscheinung der Bäume erkennen kann, von welcher Art dieses Holz und dieser Wald ist. Schon die blosse Silhouette dunkler Baummassen lässt, wie Pietzsch und Haider zeigen, sofort den Tannenwald oder den Laubwald erkennen. Die gleiche eingehende Charakteristik sollte auch dem Boden, dem Terrain, auf dem die Bäume stehen, zugewandt werden. Man muss fühlen, auf diesem Grunde wachsen solche Bäume, hier können sie wurzeln und gedeihen. Sterner beobachtete das Waldinnere mit kräftigen Buchenstämmen und breiten Laubmassen, durch die die Sonnenstrahlen hindurchdringen. Vinnen malt den Wald zur Frühlingszeit. Er zeigt den Nadelwald mit prächtigen gesunden Fichten und Föhren, dazwischen stehen Laubbäume mit dem ersten, sprossenden Grün daran. Den Boden



Joseph Schmitzberger. Morgendämmerung



Gaston La Touche. Nachtfest



Hermann Kaulbach pinx.

Maiandacht





Paul Chabas pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Bildnis des Fräulein S. M.



bedeckt grünes Moos von satter Farbe. Moderndes Laub schiebt sich dazwischen. Es ist fetter Waldboden, auf dem wohl so prächtige Bäume gedeihen mögen. Hagen führt uns in den grünen Wald. Zwischen den Stämmen hindurch wandeln wir auf laubbestreuten Wegen, immer weiter, tiefer hinein in das geheimnisvolle grüne Dunkel. Der räumliche Eindruck, sozusagen das architektonische in dem Bilde des Waldes, ist mit grossem Geschick herausgearbeitet. Die Freude



Jozef Israels. Das stille Mütterchen

am Grün, die Lust am Walde, die uns zur Sommerszeit überkommt, wenn alles in üppiger Fülle prangt, diese Wonne im Grünen schildert Münzer in einer feinabgestimmten grünen Symphonie. Das prächtige Mädchen im weissen Kleide, von der Sonne beschienen, ist so recht der Ausdruck fröhlicher Lebenslust und heller Freude am Dasein. Die träumerische Stimmung, die der Wald zuweilen in uns erweckt, besonders zur Mittagszeit, wenn draussen die Sommerhitze glostet und kein Windhauch durch die grünen Blätter geht, weht uns aus Erlers Bild „Der grüne Heinrich“ an. In solchen Stunden und Stimmungen, die gegen Abend noch zunehmen und an Intensität gewinnen, da kann es einem wohl passieren, dass man im tiefen Forst an alte Mären und Wunder denkt und, vom Halbschlaf übermannt, plötzlich zwischen Farrenkräutern und Moosen unter seltsamen Blumen von jenen fabelhaften kleinen Wesen träumt, die in einer



Willy Martens. Bildnis der Gattin des Künstlers

eigenen Welt leben und die fern von allem menschlichen Getriebe hier aussen im Grünen hausen, weit draussen, wohin selten ein menschlicher Fuss sich verirrt. Schlitt kennt dieses kleine Volk gut und hat es schon oft belauscht. Auch Oberländer weiss etwas von den Geistern des Waldes. Es ist eine richtige Geschichte, die er uns in dem Bilde, der Zwerg und die beiden Riesen, erzählt. Der Text dazu heisst: Es waren einmal ein paar Riesen, die waren tagsüber viel im Land herumgelaufen und hatten die Strassen unsicher gemacht, die Kaufleute angefallen und die Wanderer umgebracht, und als sie von all diesen schlimmen Händeln müde geworden, legten sie sich am Abend in den Wald unter eine grosse Eiche. Der eine fasste sein Schwert mit beiden Händen, zog die Kniee an und lehnte sich mit dem Rücken an den breiten Stamm. Der andere lehnte seinen grossen Spiess an den Baum und legte sich auf den Boden. Bald fingen sie an zu schnarchen, dass das Laub an dem Baume zitterte und sich die Äste und Zweige niederbogen. Dieweil sass ein boshafter Zwerg, ein ganz kleinwinziges Männchen auf einem Ast. Und als er die beiden unter sich so schnarchen hörte, beschloss er, ihnen einen Schabernack zu spielen. Er warf solange Eicheln auf einen der Schläfer herab, bis er erwachte und seinen Kameraden anstiess und sagte: „Was schlägst Du mich?“ „Du träumst“, sagte der andere, „ich schlage Dich nicht“. Sie legten sich wieder zum Schlaf nieder, da warf der Zwerg von neuem seine Eicheln herab. „Was soll das?“ rief der andere, „warum wirfst Du mich?“ „Ich werfe Dich nicht“, antwortete der erste und brummte. Sie zankten sich eine Weile herum, doch weil sie müde waren, liessen sie's gut sein, und die Augen fielen ihnen wieder zu. Der Zwerg fing sein Spiel von neuem an, suchte diesmal eine grosse Eichel aus und warf sie dem einen Riesen auf die Nase. „Das ist zu arg!“ schrie dieser, griff zu seinem Schwerte und hieb auf den anderen los. Dieser setzte sich auch zur Wehr und so schlugen und stachen beide in grenzenloser Wut aufeinander, bis sie alle beide tot umsanken. Das ist die Geschichte von den beiden Riesen und dem Zwerge, so wie sie vor Jahren unsere Grossmutter erzählt

hat. Doch wenden wir uns wieder der Betrachtung der Aufgaben und Motive der Landschaftsmalerei zu.

Ein weiteres, höchst reizvolles Motiv der Landschaftsmalerei ist die Darstellung des Wassers. Das Wasser ist der Spiegel in der Landschaft; die wechselnden Stimmungen der Luft, das Spiel von Licht und Schatten, das mannigfache vegetative Leben in der Landschaft kommt erst



Karel Klinkenberg. Brücke in Rotterdam

durch diesen Spiegel recht zum Ausdruck. Die schönen Flussläufe mit den verschiedenartigen Uferbildungen, die rauschenden Bäche und stillen Kanäle, einsame Weiher, Altwasser und Teiche, das Meer in seinen ewigen Wechseln, das alles gewährt dem Auge des Landschaftsmalers eine Welt von farbigen Eindrücken und Bildern. So lange es eine Landschaftsmalerei gibt, spielt die Darstellung des Wassers eine wichtige Rolle. Das Wasser an sich, als flüssiges Element, das Toben, Schäumen, Wirbeln, Wogen der Wellen veranschaulicht am besten Hans Bartels durch seine meisterliche technische Behandlung. Die Meeresruhe dagegen, das dramatische Moment eines im Meeressturm bedrängten Schiffes, kommt in packenden Zügen in Hans Petersens „Wrack" zum Ausdruck. Im Gegensatz zu Bartels herrscht in Petersens Bildern die dekorative Schönheit vor. Ein romantisches Element liegt in seiner Kunst — etwas von der Stimmung im

fliegenden Holländer ist in den beiden Bildern „Wrack“ und „Seenot“ zu verspüren. Ein Stück Meer in seiner elementaren Schönheit mit brandenden Wogen, weissem Gischt auf den Wellenkämmen und blauschwarzen schaurigen Tiefen sehen wir auf Sindings Gemälde „Lofoten.“ Früher, als die Landschafter noch ausser Landes gingen, um die malerischen Reize ferner Länder auf ihrer



Paul Philip Rink. Hochzeit in Volendam

Leinwand festzuhalten und im Malkasten mit nach Hause zu nehmen, da standen die Besucher des Kunstvereins mit stummer Ehrfurcht vor jenen Bildern, die uns den Orient, Italien, Spanien, Algier, das Nordkap und die Wunder der Eiswelt näher brachten. Dieser kosmopolitische Zug in der Landschaftsmalerei hat längst aufgehört. Nicht mehr um interessante Ansichten und Prospekte handelt es sich jetzt, sondern mehr oder weniger um die Darstellung rein malerischer Erscheinungen, daher auch Sindings Bild in erster Linie ein malerisches Motiv ist. Er malt das Meer, wie es sich im Norden zeigt, Karl Boehme malt die Schönheit des südlichen Meeres.



Karl Schildt. Holsteinische Landschaft



Rudolf Schramm-Zittau. Hühnerhof



Willem Steelink. Schafmarkt in Holland



José Moreno Carbonero. Wallfahrt nach Rocio

C a n a l hat auch ein ganz bestimmtes Motiv im Auge, ein holländisches Dorf im Oktober. Der breite Wasserspiegel im Vordergrund, die schilfbestandenen Ufer, die Pappelbäume und die roten Dächer des Dorfes, dazu die graue, von Dünsten und Nebel gesättigte Luft ergeben die schönsten



Jacques E. Blanche. Mädchen in Sommertoilette

malerischen Wirkungen. Dieses Bild will schon die besondere Stimmung der Jahres- und Tageszeit zum Ausdruck bringen, die malerische Stimmungskraft der herbstlich gefärbten Vegetation im Einklang mit Wasser und Luft. Ganz prächtig ist in dieser Hinsicht ein Bild von S c h ö n l e b e r, das eine Brücke in Viareggio darstellt. Das Wasser, das unter der Brücke hinwegzieht, erglänzt in hellem Schein. Das alte Gemäuer der Brücke ist angehaucht von der Wärme und Glut der scheidenden Sonne, welche die mannigfaltigsten Farben hervorzaubert, dazu noch die verschleierten Massen der Häusergruppen am Ufer und über der dunklen Silhouette der Brücke und der Häuser das Aufleuchten und Erlöschen des Abendhimmels. So einfach das



Erwin Kurz. Garbenbinderin (Gipsmodell)

Motiv an sich ist, ein Malerauge entdeckte darin eine Welt von farbigen Erscheinungen und Wundern. Zu welcher prächtigen dekorativen Wirkung wusste auch Küstner einen einfachen Vorwurf, einen Wasserspiegel mit einer Gruppe von Pappelbäumen, um die die Dämmerung ihre schwarzen Schatten legte, zu steigern. Hier ist es mehr eine rein künstlerische Absicht, die das Motiv, wie sie es in der Natur vorfindet, umwandelt, sozusagen übersetzt, um gewisse Bild-Wirkungen zu erzielen; dagegen gibt Karl Schildt ein Stück Holsteinischer Landschaft wie einen unmittelbar aufgenommenen Natureindruck wieder. Ganz ähnlich auch Philipp Röth in seiner westfälischen Landschaft. Eine ganz andere Auffassung der landschaftlichen Natur und des malerischen Ausdruckes gewahren wir in einigen Arbeiten von Hermann Urban. Das Streben dieses Malers verdient, dass die allgemeine Aufmerksamkeit immer wieder darauf gelenkt wird. Urban geht ganz eigene Wege, aber nicht um etwas Besonders zu sein, eine Absicht, die jeder Originalität in den Augen anderer nun einmal anzuhaften scheint. Urban darf originell sein, weil er dazu künstlerisch im hohen Grade befähigt ist. Es dünkt ihm langweilig, nach einem bekannten Rezept alljährlich so und so viele Bilder zu malen. Er sieht in jedem Bilde eine neue Aufgabe und ein neues Problem. Mit seiner eigenartigen Malweise gewinnt er allen Dingen einen eigentümlichen Ausdruck ab. Urban ist der Künstler, der in keinem Bilde direktgemalte Natur wiedergibt, sondern in seinem



Egide Rombaux. Die Satanstöchter (Gipsgruppe)

Raffael Schuster-Woldan pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Leben



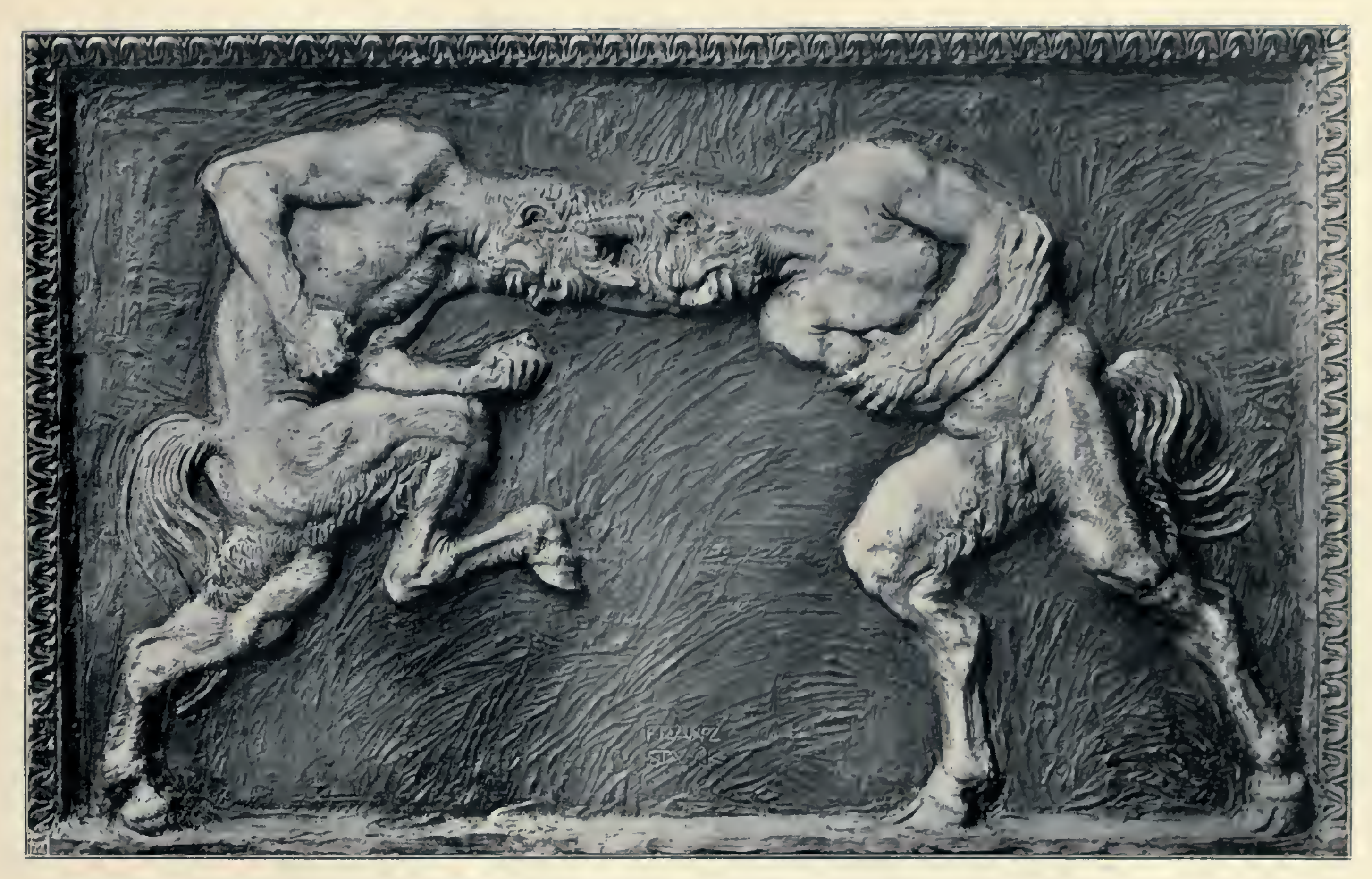


W. Bouguereau pinx.

Frühling



malerischen Ausdruck das Charakteristische der Erscheinungen in grosszügiger Weise festhält. Im Spätsommer führt er in die Umgebung eines italienischen Sees oder vielmehr an die Küste. Im Vordergrund ist es die Schönheit einer grünen blumigen Wiese, die wie von einem Wall von Zypressen umschlossen wird. Über diese dunkle grüne Mauer schweift der Blick hinaus auf das blaue Meer und auf die ansteigende Küste mit einem mannigfach abgestuften Berggelände.



Franz Stuck. Kämpfende Faune (Relief)

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Wie die Formation dieser Hügel, die verschiedenen Pläne, sozusagen das Architektonische des Terrains gegeben sind und doch die Impression des ersten Eindrucks gewahrt wird, darin offenbart sich Urbans Talent von seiner besten Seite. Es ist eine Landschaftsmalerei, die auf das Wesentliche der Erscheinung ausgeht, eine grosszügig erfasste Natur, real und ideal zugleich, es ist das, was man in der Kunst Stil nennt. Vielleicht erreichen wir auf diesem Wege noch einmal, was Rottmann bei seinen Freskobildern in den Arkaden vorschwebte. Wäre Rottmann nur im Besitze dieser malerischen Ausdrucksmittel gewesen, deren sich Urban mit souveräner Sicherheit bedient!

Die Plastik hat auf der heurigen IX. Internationalen Ausstellung im Glaspalast eine ungemein reichhaltige und glänzende Vertretung gefunden. Über dreihundert Werke: Figuren, Gruppen, in Stein, Bronze oder Gips sind im Vestibül und in den verschiedenen Sälen aufgestellt. Wir sehen dramatisch bewegte, lyrisch zartgestimmte, idyllisch anmutige, genrehaft witzige Stoffe in allen

erdenklichen Formen behandelt. Das Motiv spielt eine grosse Rolle. Für seine Bedeutung in der kirchlichen Kunst ist eine Arbeit von Valentin Kraus, „Unsere Erlösung“, sehr bezeichnend. Hier ist es in erster Linie das Interesse am Gegenstand, das uns anzieht und festhält. Christus ist dargestellt als Schmerzensmensch, auf dem Kreuzesstamm zusammengekauert.



August Hudler. Dengler (Bronzierter Gips)

Auch bei einem anderen Werke, bei der Gruppe „Die Satanstöchter“ des Belgiers Rombaux, ist es ein vorwiegend stoffliches Interesse an dem rätselvollen Dasein dieser ineinander verschlungenen Körper, das uns zuerst fesselt. Die Gruppe ist ausserdem in Marmor komponiert, einem Material, in dem gewisse malerische Wirkungen der Form noch zum Ausdruck gebracht werden können, die natürlich im Gipsmodell verloren gehen.

Die zwei folgenden Arbeiten zeigen uns die plastische Kunst in ihren eigentlichen Wirkungen, wenn sie auch in der Art der Naturanschauung und im Charakter ihrer Formgebung grund-

verschieden sind. Rodin hat in der Figur des sogenannten Denkers ein Werk geschaffen, bei dem er einmal mit etwas mehr Sorgfalt, als man bei ihm gewöhnt ist, Wert darauf legt, die Totalität der Erscheinung in einem möglichst einheitlichen und geschlossenen Raumbild vorzuführen. Aber dennoch wirkt die Formgebung durch ziemliche Übertreibung im Detail nicht sonderlich har-



Auguste Rodin. Der Denker (Bronze)

monisch und einheitlich. Die Figur lässt, obwohl sie einen sitzenden Mann in voller Ruhe darstellen soll, in der ziemlich unbequemen Stellung jenes Gefühl der Ruhe vermissen, das in solcher Haltung sonst im ganzen Körper ausgesprochen liegt. Viel mehr kommt dieses Moment zum Ausdruck in der Figur „Dengler“ von August Hudler. Das Motiv verhilft noch dazu, diese Empfindung zu verdeutlichen. Der Dengler sitzt auf seinem Dengel-Stock und prüft aufmerksam die Schneide seiner Sense. Er ist ganz bei der Sache. Bei dieser Figur ist der Schwerpunkt der ganzen Erscheinung innerhalb ihres eigenen Daseins, in ihre eigene räumliche Begrenzung gelegt. Sie stellt ein in sich ruhendes, abgeschlossenes Ganze dar. Die Plastik findet in der Lösung

solcher Aufgaben ihre eigentlichste Bestimmung und ihr Genügen. Sie kann aber auch als angewandte Kunst auftreten und als solche dem Raume zum Schmucke dienen. Dies tut sie z. B. in dem Relief „Kämpfende Faune“ von Stuck. Dieses Relief wäre als Supraporte über einer Türe oder als Füllung in einen Kamin eingelassen am Platze. Die beiden anderen Gruppen und Figuren, das reizende „Rotkäppchen mit Wolf“ von Düll und Pezold und die anmutige „Garbenbinderin“ von Erwin Kurz, erinnern uns an die in letzter Zeit in München entstandenen Zierbrunnen, in denen die Münchener Plastik als angewandte Kunst so überaus originelle und reizvolle Werke geschaffen hat. Die Rotkäppchengruppe krönt den neuen Brunnen am Kosttor und die Figur der Garbenbinderin schmückt den erst kürzlich vollendeten Brunnen auf dem Thierschplatze. Mit solchen Werken tritt die Plastik über den Rahmen der Ausstellung hinaus in unsere unmittelbare Umgebung und sucht Anschluss an das Leben der Gegenwart. Und darin liegt schliesslich auch die eigentliche Aufgabe und der besondere Zweck aller angewandten Kunst.



Heinrich Düll und Georg Pezold.
Rotkäppchen (Bekrönungsgruppe des Wolfsbrunnens in München)



Valentin Kraus. Unsere Erlösung
(Marmor)









